حديث الشهر

من هو الأديب العالمى

فى الأشهر الأخيرة ، دارت بينى وبين الزملاء الأدباء : رشدى صالح ، ونعمان عاشور ، ويوسف إدريس مناقشات طويلة حول قضية كبرى من قضايا أدبنا المعاصر .

أقول « قضية كبرى » ، وأنا أعلم سلفاً أنها قد لا تبدو ضخمة فى نظر البعض ، أو أنها قد لا تظهر كذلك لدى النظرة الأولى ، ولكنها بالفعل قضية بالغة الأهمية إن لم يكن لشىء ، فلأن مناقشتها ومحاولة الفصل فيها جديرتان بأن توضحا لنا أموراً كثيرة ينقصنا فيها الوضوح بشكل خطير .

هذه القضية يمكن أن نصفها بالعبارات التالية : المقياس العالمى فى الأدب — ماذا نحن بإزائه ، وكيف يكون موقفنا منه ؟ أنتجاهله ؟ أنقع على الأرض خشّعاً بإزائه ؟ أم نستخدمه استخداماً وسطاً ، فنقيس عليه أدبنا ، دون أن نسمح لأنفسنا بأن نفقد شجاعتنا ، فننكر ما حققنا من نتائج حتى الآن ؟

فى الحقل الأدبى اليوم وجهات نظر متعددة تتخذ كل مكان ممكن بين هذه المواقف الثلاثة . هناك من ينادون بأن نضرب صفحاً عن المقياس العالمى ، ونتكفأ على أنفسنا ، معجبين مصفقين ، فإذا أخرج لنا أديب ما مسرحية أو رواية كان علينا أن نهلل ونكبر قائلين : بديع أو عجيب . هذا إنتاج عربى جدير بكل احتفاء . كفاه فخراً أنه أخرج للناس !

وفى الطرف المقابل ، كتّاب غاضبون دائماً ، تجمدت على شفاههم كل العبارات إلا ألفاظ السخرية والتحقير . فهم بإزاء ما يخرج لنا من إنتاج أدبى على موقف واحد لا يكاد يتغير وهو : هذا إنتاج ناشئ وفطير . أين هو من إنتاج العمالقة فى أوروبا وأمريكا من عصرنا الحاضر حتى اليونان ؟

أما ممثلو الموقف الوسط ، فهؤلاء يذكرون الأدب العالمى ، كما يذكر المسافر بوصلته — يقدرونه حق قدره ، لكنهم لا يسمحون له بأن يذيب شخصياتهم ، ويحللها ، حتى يضيع الهدف فى سبيل الوسيلة ، ويموت المسافر ضحية البوصلة ، وكل عزائه أنه قد قبض عليها جيداً ، وأحاط بكل شىء فيها خُبراً !

إن الذين ينادون بأن نقتصر فى حكمنا على أدبنا العربى على المقياس النسبى ، يضرّون هذا الأدب من حيث لا يشعرون . فما دام الأمر سيكون وقفاً على عملية مقارنة بين قصيدة فلان وقصيدة علاّن من شعراء العرب ، المحدثين أو القدامى ، فلا مفرّ من أن تصدر النتائج دائماً فى صالحنا . سنجد دائماً من نقول عنه إنه : شاعر فحل ، ومن نصفه بأنه أعذب من كتب ، وأشعر من قال ، وأفصح من نسج عبارة . . . إلى آخر ما تزخر به كتب الأدب .

ولكن هذه الصور الزائفة لن تعين أدبنا فى شىء . لا مفرّ لنا من أن ننظر فى مرآة أخرى ، غير مرآة البيت ، إذا ما أردنا أن نخرج عن حدود هذا البيت نفسه .

وبديهى أننا نريد فعلا أن نخرج عن هذه الحدود . إننا كثيراً ما نتحدث عن أهمية ترجمة أدبنا إلى لغات العالم . وقد بدأ فعلا تنفيذ مشروع متواضع فى المجلس

الأعلى للفنون والآداب ، يهدف إلى عرض أدبنا على أنظار العالم .

فكيف يريد لنا أنصار المقياس النسبى أن نعفيهم من قياس أدبهم بالمقياس العالمى أيضاً ، ثم يصرّون فى الوقت نفسه على أن يدفعوا للعالم بترجمات لإنتاجهم ؟

هل نترجم أدبنا للعالم ثم نرفق بكل عمل من أعماله مذكرة إيضاحية ، نقول فيها : يا قرّاء العالم قيسوا أعمالنا بظروفنا ، ولا تقارنوها بما أبدع كتّابكم وما صوّروا ! ألا يكون هذا موقفاً طفولياً ؟ — موقف الطفل الذى يريد أن يأكل الكعكة ثم تبقى مع ذلك بين يديه ؟

إن قياس الأدب بالمقياس العالمى أمرٌ لا مفرَّ منه . والنقاد حين يتحدثون عن هذا المقياس ، لا يتجنّون ولا يتعنتون . لقد قال لى نعمان عاشور ويوسف إدريس : أنتم تظلموننا حينما تقارنون أعمالنا بأعمال الكتّاب العالميين . فهناك فروق وظروف .

وقد كان ردّى على هذا الاحتجاج هو : أن من يمسك القلم ليكتب قصة أو مسرحية ، ينبغى له أن يعلم أنه يكتب بنفس القلم الذى أمسك به يوماً موباسان وتشيخوف وشكسبير . ومعنى هذا أن على كاتب القصة والمسرحية أن يقرأ أعمال الأعلام ويكون مستعدّاً لأن يقيس إنتاجه بإنتاجهم . إنه إن لم يفعل هذا من تلقاء نفسه ، واندفع يكتب غير عابئ بأعمال الأعلام ، فسيأتى من القراء والنقاد من يقول له : أين أنت من أعمال هؤلاء ؟ ولن يكون ذلك القارئ أو الناقد مصطنعاً لقضية ، أو مهاجما فى غير موضع .

إن استخدام المقياس العالمى ، إنْ أوضح لنا الصلة العضوية الموجودة بين أدب ما وأدب آخر ، يكون قد برر استعماله وزيادة ، لكنه فى الواقع ، لا يفعل هذا وحسب . إنه جدير أيضاً بأن يصحح نظرتنا لأنفسنا ، بحيث نعرف ، ولو على وجه التقريب ، من نكون ، وماذا يكون إنتاجنا . إذ ذاك سوف نتبين ، غير غاضبين ولا حاقدين ، أننا فى كثير من ألوان أدبنا المعاصر ناشئون . فى القصة ، وفى المسرحية ، وفى الشعر ، وفى النقد نحن ناشئون ، نتحسس الطريق ، وندفع بأرجلنا إلى أمام ، أحياناً تساعدنا ريح التطور ، فنمضى قدُماً ، ونطرب إذ ذاك لوقع أقدامنا على الأرض ، وأحياناً أخرى تسكت عنا الريح ، فتتعثر خطواتنا وتبطئ .

ونحن فى الحالين محتاجون أشد الاحتياج لمن يقول لنا تشجعوا فأنتم ناشئون . فإذا ماجاء مفتون من الناس وصاح بنا : خففوا الجهد ، فأنتم أبطال فاتحون ؛ كان علينا أن ننظر إليه فى ارتياب .

* * *

ولكن ، ما هو هذا المقياس العالمى الذى أكثرت من الإشارة إليه ؟

قال لى يوسف إدريس فى تحدى الواثق بنفسه : « إن مسرحياتى تستطيع أن تثبت للمقارنة مع مسرحيات تينيسى ويليمز وآرثر ميللر . وهذان كاتبان عالميان . ألا يدل هذا على شىء ؟ » .

فقلت له : إن صحَّ هذا فإنه لا يدل على أنك أصبحت أديباً عالميًّا . إن تينيسى ويليمز وآرثر ميللر كاتبان مرموقان ، لكنهما ليسا عالميين . يجب أن نفرق فى حديثنا بين أديب يعرفه العالم ، وأديب عالمى ، فالفرق بينهما كبير .

أما الأديب الذى يعرفه العالم فهو رجل يتوجه بأدبه إلى أقسام عريضة من جمهور القراء — أقسام تهمها المتعة العاجلة ، ولا تأبه كثيراً لما يسميه النقاد بالقيم الباقية . وتكون النتيجة أن يُقبل الملايين من القراء على أدب هذا الصِّنف من الكتاب ، فيتخاطفه الناشرون ، وتظهر ترجمات مختلفة لأعماله ، فسرعان ما تتخطى شهرته الحدود ، ويصبح أديباً يعرفه العالم .

وأوضح مثل على هذه الظاهرة من ظواهر الأدب هو الكاتب الإنجليزى سومرست موم ، الذى يعرفه ملايين القراء فى أنحاء العالم ، ومع ذلك فهو ليس كاتباً عالمياً .

فمن إذن يكون الكاتب العالمى ؟

لعل أحسن تعريف له هو : أنه الكاتب الذى ينظر إلى المشكلات الفردية نظرة إنسانية ، بحيث ترتفع هذه المشكلات من نطاق الخاص إلى نطاق العام ، وبحيث يعرض علينا الكاتب من خلال تجاربه موقفاً فلسفياً وعاطفياً متسقاً يلقى الضوء على الوضع الإنسانى كله فى ذات الوقت الذى يغير فيه الوضع الخاص الذى يتصدى الكاتب لتجسيده فى عمله .

فنحن نلجأ إلى الأديب العالمى كلما أعوزتنا التجربة العميقة الشاملة ، التى تغوص إلى أعماق الإنسان ، فتشغل نفسها بالأجزاء الباقية فيه : قلبه ، وما يعتاده من عواطف وآمال وما يتعاقب عليه من أحلام ومخاوف .

مثل هذا الكاتب عالمى ، وإن عرفته القلة فقط . غير أنه كثيراً ما تقف الكثرة إلى جانبه ، بعد أن يبهرها جمال ما أنتج وجلاله ، ونوره الذى لا يمكن إطفاؤه .

من هذا الضرب الخالد من الكتاب : شكسبير ، وتولستوى وسرفانتيس وإبسن . أولئك استطاعوا أن يغوصوا إلى الأعماق ، فارتفعت هاماتهم جميعاً فوق هام البشر ، وصارعت الفناء حتى غلبته .

° ° °

هل تريد من كتّابنا أن يرتفعوا إلى مصاف هؤلاء ؟

نعم ، لكننا نعلم أن هذا لا يمكن أن يتم فجأة ، ودون مقدمات وملابسات خاصة .

ولكن تسليمنا بهذه الحقيقة لا ينبغى أن يقودنا إلى استبعاد أسماء الأعلام وأعمالهم من دائرة الرؤية . على العكس من هذا ، ينبغى علينا أن نضع الأعلام دائماً أمامنا ، لنهتدى بما فعلوا ، وما خلفوا ، ولنتخذهم رواداً نسير على دربهم ، ونرمى إلى ما رموا إليه من أغراض .

بهذا نتوسط فى الأمر ، فنعرف أنفسنا على حقيقتها ، ولا نفقد شجاعة الإقدام ، ولا جلال التطلع إلى أمام .

يوليوس قيصر هنا وهناك

يستعد المسرح القومى للموسم القادم ، بالتدريب على قائمة طويلة من المسرحيات ، بينها عدد لا بأس به من الروائع العالمية ، وعدد آخر من المسرحيات العربية ينتظر أن يكون من بينها مسرحية « يوليوس قيصر » للأستاذ عزيز أباظه .

ويقول الذين قرأوا هذه المسرحية إن عزيز أباظة قد أودع فيها أحسن ما عنده ، ويقولون أيضاً إنهم فتنوا بها لدى قراءتها ، وأوشكت إدارة قديمة من الإدارات التى تعاقبت على فرقة الدولة أن تخرجها للناس ، لكن الظروف يومها لم تسمح .

وآخر أخبار هذه المسرحية أن المطابع تدور بأوراقها الآن لتخرجها قريباً على شكل كتاب . فعسى أن يتلقاه عشاق فن الأستاذ عزيز أباظة قريباً ، وعسى جمهور المسرح أن يراها ممثلة فى الموسم القادم .

وعلى ذكر « يوليوس قيصر » ، تمثّل الآن مسرحية شكسبير التى تحمل الاسم نفسه على مسرح « كوين » بلندن بطريقة وصفها ناقد مجلة « صانداى تايمز » بأنها تستفز النقاش ، وتجلب المتعة فى آن واحد .

إن الممثلين يؤدون أدوارهم بالملابس العصرية ، كما أن الميكروفون يستخدم فى مشهد السوق للدلالة على بعض نواحى الشخصيات . فالمخرج يجعل بروتس

يستخدمه ، هادفاً من وراء ذلك إلى تبيان أن هذا المتآمر الهادئ الأعصاب لم يكن خطيباً ولا جماهيرياً ، على حين يعرض أنتونى بجانبه عن الميكروفون ، ويزيحه من طريقه ، فنعرف على الفور أنه رجل اعتاد مخاطبة الجماهير مباشرة ، وأنه واثق من قدرته على التأثير فيهم .

كذلك يستخدم المخرج الملابس العصرية لإظهار المرتبة الاجتماعية لشخصياته بطريقة لا تتيحها الملابس الرومانية البسيطة المظهر ، التى لا يبين منها على الفور مَنْ العظيم ومن المغمور من الشخصيات .

ومعنى هذا أن المخرج قد استطاع أن يجد لحيلة « الملابس العصرية » فى المسرحية التاريخية ، وظيفة درامية محددة ، ولم يكتف باستخدامها وسيلة للتقرب السطحى من جماهير النظّارة .

ومع هذا كله ، أرانى لا أستطيع الموافقة على تمثيل المسرحيات التاريخية بالاكسسوار العصرى . إن هذا جدير بأن يتزعنا انتزاعاً جافاً من أحضان ذلك الشعور الغامر اللذيذ ، الذى يستولى علينا كلما شاهدنا أو قرأنا عملا تاريخياً .

الشعور بأننا نعيش فى عصرين معاً ، ونحيا على مستويين زمنيين فى وقت واحد .

ترى ماذا يكون من أمر مسرحية عزيز أباظة لو اتبعنا معها أسلوب المخرج الإنجليزى ميكل كروفت الذى أخرج يوليوس شكسبير لجمهور لندن ؟

سؤال سيظل معلقاً ، إلى أن يجد أحد مخرجينا من نفسه الشجاعة الكافية كى يقدم على عمل جرىء كهذا .

على الراعى





شخصيات من تاريخنا الحديث

محمد كريم

بقلم الأستاذ عبد الرحمن الرافعي

يحتل السيد « محمد كُرَيِّم » مكانة مرموقة فى صفحات الكفاح القومى .

كان حاكماً للإسكندرية حين مجىء الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ . فتجلت بطولته فى مقاومة الغزو الفرنسى . واستمر فى نضاله إلى أن حكم الفرنسيون عليه بالإعدام رمياً بالرصاص .

لقد كان قبل نزول الحملة الفرنسية مستعداً لمقاومة أىّ احتلال أجنبى .

وقبل مجىء هذه الحملة بأيام وصل إلى ثغر الإسكندرية الأسطول البريطانى بقيادة الأميرال نلسن Nelson يوم ٢٨ يونيه سنة ١٧٩٨ يفتش عن العمارة الفرنسية ، لكنه لم يلتقِ بها لأنها تأخرت فى طريقها بسبب احتلالها « مالطة » . فأرسل الأميرال نلسن إلى السيد « محمد كُرَيِّم » ينبه إلى احتمال حضور العمارة الفرنسية ، وطلب منه أن يأذن له بدخول الثغر ليمتار منه .

لكن السيد « محمد كريِّم » رفض طلبه لأنه لا يريد أى غزو أجنبى ؛ إنجليزياً كان أو فرنسياً .

وظل نلسن ينتظر بأسطوله خارج الثغر أربعاً وعشرين ساعة ، ثم أقلعت بوارجه يوم ٢٩ يونيه متجهة إلى شواطئ الأناضول .

أما الحملة الفرنسية فقد وصلت غربىّ الإسكندرية — تجاه العجمى — يوم أول يوليه ، وأخذت جحافل

السيد « محمد كريم »

نابليون تتجه رأساً يوم ٢ يوليه صوب المدينة التى لم يكن عدد سكانها يزيد على ثمانية آلاف نسمة . ولم يكن فى مقدورها صدّ الجيش الفرنسى وهو فى عنفوان قوّته .

على أن السيد « محمد كريِّم » — حاكم المدينة الوطنى — استعدّ للكفاح والنضال ، وبثّ فى نفوس المواطنين روح المقاومة ، فلبّوا نداءه ، واحتشد



نابليون بونابرت قبل الهجوم على الإسكندرية
نقلا عن كتاب مذكرات الكابتن توربان الذى كان فى فرقة المهندسين العسكرية مع الحملة الفرنسية

الأهلون الذين يحملون السلاح على الأسوار وفى الأبراج للدفاع .

فلما اقترب الجيش الفرنسى ، وقبل أن يبدأ هجومه ؛ صعد نابليون على الربوة المقام عليها عمود السوارى — وكان العمود وقتئذ قبلىّ سور الإسكندرية — وحين شاهد أسوار المدينة ومآذنها وقلاعها ، ورأى الأهلين محتشدين بأعلى الأسوار ؛ مشاة وركباناً ، رجالاً ونساء ، كباراً وصغاراً ، ومعظمهم مسلحون بالبنادق والرماح ؛ أصدر أمره بالهجوم العام . فأخذ المواطنون يطلقون النار من المدافع المركّبة على الأبراج والأسوار إطلاقاً من غير إحكام ، فأحاط الأعداء بأسوار المدينة وهاجموها ، ثم اقتحموها . واستمر المواطنون يقاومون ويطلقون النار من الشوارع والبيوت . وكاد نابليون نفســه يصاب فى زقاق ضيّق برصاصة قاتلة ، لولا الحظ الذى نجّاه من الموت ، كما روى ذلك بوريين Bourienne سكرتيره الخاص .

وبعد أن احتلّ الفرنسيون المدينة ؛ كفّ المواطنون عن المقاومة ، مذعنين لحكم القوة القاهرة . وظل السيد « محمد كريّم » يقاوم بعد دخول الفرنسيين المدينة معتصماً بقلعة قايتباى ومعه فريق من المقاتلة ؛ إلى أن كلّت قواه ، فكفّ عن القتال ، وسلّم القلعة . ولم يكن بُدٌّ من التسليم لأن الدفاع المسلح كان أضعفَ من أن يقهر جيش نابليون الذى دوّخ الممالك والأمصار .

وقد أعجب نابليون بشجاعة « محمد كريّم » وأبقاه حاكماً للإسكندرية ، وظن أنه يستطيع اجتذابه إلى صفوف الاحتلال ؛ ولكن الحوادث خيبت ظنونه . وظل « محمد كريّم » حافظاً لعهده فى الدفاع والنضال ما استطاع إلى ذلك سبيلا .

وبدا الفرق واضحاً جليّاً بين موقفه من الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ ، وموقف (أمين أغا) محافظ الإسكندرية التركى من الحملة الإنجليزية سنة ١٨٠٧ ، فقد سلّم المدينة للإنجليز بلا حرب أو قتال ، ودخلوها دون أن تطلق رصاصة واحدة ، وكادت الحملة الإنجليزية تفلح فى احتلال البلاد لولا هزيمتها فى معركتى : رشيد والحمّاد .

• • •

لم يستسلم « محمد كريّم » للفرنسيين بعد احتلالهم المدينــة ، ولم تَلِنْ قناته لهم ، وأخذت دعوته إلى المقاومة السرّية تلقى صداها بين المواطنين .

ووقعت يوم ١٣ يوليه سنة ١٧٩٨ حادثة كادت تفضى إلى هياج عامٍّ لولا ما اتخذه الجنرال كليبر قومندان الإسكندرية من الشدة .

فقد قتل فى هذا اليوم أحد جنود مدفعية الأسطول الفرنسى ، ولم يُعرف قاتله ؛ ووُجدت جثته ملقاة فى الشارع .

وفى الوقت نفسه ألقىَ فى البحر تابعٌ لأحد الضباط الفرنسيين فمات غرقاً .

وقعت الحادثتان فى وقت واحد ، فاعتقل الفرنسيون بعض الأعيان بصفة رهن ، وهددوا بشنق من تقع عليهم القرعة إذا لم يظهر الجناة فى أيام معدودة ، ولكن البحث لم يؤدِّ إلى نتيجة .

* * *

وأعقب هذا الحادث حادثٌ آخر دلَّ على تدبير محكم للمقاومة الوطنية .

فقد أمر الجنرال كليبر بتسيير كتيبة طوَّافة من الجنود تقوم من الإسكندرية لتجوب بعض جهات مديرية البحيرة للاطمئنان على سلامة مواصلات الجيش الفرنسى بين المدن والمواقع المهمة .

وقامت الكتيبة فعلا فى اليوم السابع عشر من يوليه سنة ١٧٩٨ ، لكنها وجدت من المواطنين مقاطعة تامة لها ، فلم تستطع أن تتزوَّد من الماء والزاد ، ولم تجد أية وسيلة من وسائل النقل ، فلقيت عنتاً ومشقة فى مهمتها ، وهاجمها الأهلون فى كل مكان ، وأخفقت فيما قصدت إليه ، وعادت إلى الإسكندرية منهوكة القوى .

* * *

أخذت القيادة الفرنسية بعد هذه الحوادث ترتاب فى نيَّات السيد « محمد كريِّم » وتتهمه بتدبير المقاومة الوطنية ، وإثارة روح الهياج فى نفوس الأهلين . فأمر كليبر بالقبض عليه يوم ٢٠ يوليه ، وأرسله مخفوراً إلى (أبو قير) .

واعتقل بالبارجة (أوريان) — سفينة الأميرال برويس قائد الأسطول الفرنسى — ووُجهت إليه تهمة الاشتراك فى المقاومة التى لقيتها الكتيبة الفرنسية التى تجولت فى مديرية البحيرة .

وكان السيد « كريِّم » قبيل القبض عليه — قد دافع عن أهل المدينة لمناسبة فرض سلفة إجبارية على تجار الثغر يدفعونها للجيش الفرنسى ؛ إذ عارض السيد « كريِّم » فى تقرير هذه السلفة ، وتلكَّأ فى الموافقة عليها ، وامتنع عن مساعدة السلطة الفرنسية فى تحصيلها ؛ فأسرَّها كليبر فى نفسه .

ولما عادت الكتيبة الفرنسية ، وتحقق كليبر من قائدها ما لَحِق جنودها من الخسائر بسبب توالى هجوم الأهلين عليها ؛ اشتدت ظنونه فى السيد « محمد كريِّم » وموقفه .

واجتمعت كل هذه الظروف ، فأفضَت إلى القبض عليه وإبعاده عن المدينة .

وعرض كليبر أمر السيد « محمد كريِّم » على نابليون ، فأقرَّه نابليون على اعتقاله ، وأمر بمحاكمته .

* * *

وأخلد الأهلون ظاهراً إلى السكينة فى الإسكندرية بعد اعتقال « محمد كريِّم » ، وكفُّوا عن المظاهرات العدائية التى كانت تبدو منهم . فكتب الجنرال كليبر إلى نابليون فى ٣١ يوليه سنة ١٧٩٨ يقول : تسود السكينة مدينة الإسكندرية بعد اعتقال « محمد كريم » . ولم تعد



كليبر

تنتشر إشاعات السوء المقلقة للخواطر والمثيرة روح الهياج . وأقبل كل إنسان على عمله » .

وزاد مركز الفرنسيين توطُّداً فى الإسكندرية عقب ورود الأخبار بانتصار نابليون فى معركة الأهرام (٢١ يوليه سنة ١٧٩٨) ودخوله القاهرة ظافراً .

● استشهاد السيد محمد كريِّم

سافر السيد « محمد كريِّم » على ظهر سفينة من سفن الجيش الفرنسى ، أقلعت به من رشيد يوم ٤ أغسطس ، ووصلت إلى القاهرة يوم ١٢ أغسطس .

وظل مسجوناً رهن التحقيق .

وبعد انتهاء التحقيق أصدر نابليون أمره فى ٥ سبتمبر سنة ١٧٩٨ بإعدامه رمياً بالرصاص ، ومصادرة أملاكه وأمواله ، وسمح له أن يفتدى نفسه بدفع غرامة قدرها ثلاثون ألف ريال فى أربع وعشرين ساعة[1]. فلم يقبل السيد « كريِّم » أن يدفع هذا المبلغ ، وأظهر جلَداً وشجاعة أمام حكم الإعدام . فقد نصحه المستشرق ڤانتور Venture كبير تراجمة الحملة الفرنسية بأن يدفع الغرامة ، وقال له :

« إنك رجل غنى ؛ فماذا يضيرك أن تفتدى نفسك بهذا المبلغ ؟ »

فأجابه السيد « محمد كريِّم » : « إذا كان مقدوراً على أن أموت فلا يعصمنى من الموت أن أدفع هذا المبلغ . وإذا كان مقدراً لى الحياة فعلام أدفعه ؟ »

وظل على إصراره إلى أن نُفِّذ فيه حكم الإعدام رمياً بالرصاص فى ميدان الرميلة يوم ٦ سبتمبر سنة ١٧٩٨ .

* * *

ومن غرائب القَدَر أن السيد « محمد كريِّم » غادر البارجة (أوريان) يوم ٣٠ يوليه قبل أن تغرق وبموت من بها فى واقعة « أبو قير » البحرية فى أول أغسطس سنة ١٧٨٩ بيومين ؛ فنجا من الكارثة التى حلَّت بالأسطول الفرنسى يوم أول أغسطس ، ولكن القدَر الذى نجَّاه من الموت فى « أبو قير » قد أسلمه إلى يد الجلاد فى القاهرة .



نابليون بونابرت

ولكل أجلٍ كتاب ... « وما تدرى نفسٌ بأىِّ أرضٍ تموت » .

* * *

وقد ذكره الجبرتى فى وفيات سنة ١٢١٣ هجرية فقال عنه : « مات الوجيه الأجل الأمثل السيد « محمد كريم » السكندرى مقتولا بيد الفرنسيين » .

وذكر عن منَشئه أنه كان قبَّانياً فى الثغر ، وعنده خفة فى الحركة ، وتودد فى المعاشرة ، فأحبه الناس ، واشتهر ذكره فى ثغر الإسكندرية ورشيد ومصر . وقلده مراد بك أمر الديوان والجمارك

(١) ورد هذا الأمر فى مجموعة مراسلات نابليون ؛ الجزء الرابع ، وثيقة رقم ٢٣٤٧ .

بالثغر ، ونفذت كلمته وأحكامه . أى أنه عيَّنه حاكماً للإسكندرية ومديراً للجمارك بها .

وفصَّل الجبرتى خبر مقتله .

ولكن رواية الجبرتى تختلف عن رواية « بورين » سكرتير نابليون ، و « ريبو » مؤلف التاريخ العلمى والحربى للحملة الفرنسية التى اعتمدنا عليها ، والتى نعتقد أنها أرجح من رواية الجبرتى ؛ لأنها واردة فى معظم المراجع الفرنسية ، ومنقولة عن شهود الواقعة من الفرنسيين .

قال الجبرتى : « ولما حضر الفرنسيس ونزلوا الإسكندرية ، قبضوا على السيد « محمد » المذكور وطالبوه بالمال ، وضيقوا عليه وحبسوه فى مركب . ولما حضروا إلى مصر ، وطلعوا فى قصر مراد بك ، وفيه مطالعة بأخبارهم (أى رسائل السيد كريم عن أخبارهم). وبالحث والاجتهاد على حربهم وتهوين أمرهم وتنقيصهم ؛ فاشتد غيظهم عليه ، فأرسلوا وأحضروه وحبسوه ؛ فتشفع فيه أرباب (أعضاء) الديوان عدة مرار ، فلم يمكن ؛ إلى أن كانت ليلة الخميس فحضر إليه مجلون Magollon وقال له : المطلوب منك كذا وكذا من المال . وذكر قدراً يعجز عنه ، وأجله اثنتى عشرة ساعة وإن لم يحضر ذلك القدر وإلا يقتل بعد مضيها . فلما أصبح أرسل إلى المشايخ وإلى السيد أحمد المحروق (كبير تجار القاهرة) فحضر إليه بعضهم فترجاهم وتداخل عليهم واستغاث . وصار يقول : « اشترونى يا مسلمين » . وليس بيدهم ما يفتدونه به ، وكل إنسان مشغول بنفسه ، ومتوقع لشىء يصيبه ؛ وذلك فى مبادئ أمرهم . فلما كان قريب الظهر وقد انقضى الأجل أركبوه حماراً واحتاط به عدة من العسكر وبأيديهم السيوف المسلولة ، ويقدمهم طبل يضربون عليه وشقوا به الصليبة ؛ إلى أن ذهبوا به إلى الرميلة ، وكتفوه وربطوه مشبوحاً ، وضربوا عليه بالبنادق كعادتهم فيمن يقتلونه ، ثم قطعوا رأسه ورفعوها على نبوت ، وطافوا بها فى جهة الرميلة والمنادى يقول : « هذا جزاء من يخالف الفرنسيس » .

فالخلاف بين رواية الجبرتى ورواية بورين وريبو هو فى موقف السيد « محمد كريِّم » بعد الحكم عليه بالإعدام .

ولو كانت رواية الجبرتى صحيحة لمَا فات الفرنسيين أن يذكروها ، ولمَا ذكروا رواية تشرِّف خصماً لهم حكموا بإعدامه .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى، فإن رواية « بورين » ترجِّح رواية الجبرتى ؛ لأن الجبرتى لم يكن شاهد عيان لواقعة إعدام السيد « كريِّم » ، بل يغلب على الظن أنه كان منزوياً فى بيته بالصنادقية فى ذلك اليوم العصيب . أما المسيو بورين فقد شهد الواقعة ، ويقول فى مذكراته إنه هو الذى أوعز إلى المسيو ڤانتور أن ينصح السيد « محمد كريِّم » بدفع الغرامة ، فأبى دفعها .

فرواية « بورين » — كما ترى — هى رواية شاهد عيان ، وهى أدعى إلى الثقة ، وأقرب إلى الواقع من رواية الجبرتى .

* * *

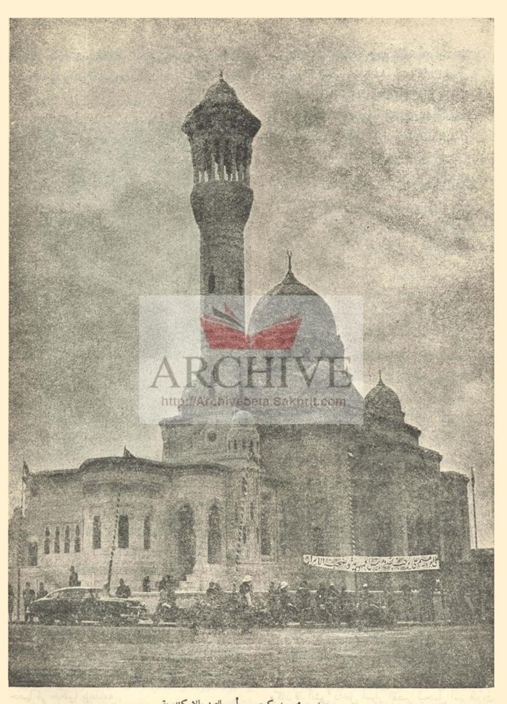
وقد كان إعدام السيد « محمد كريِّم » قسوة لا مبرِّر لها حتى فى نظر بعض الكتَّاب الفرنسيين .

ذكر ثيبودو Thebaudeau فى كتابه خلاصة هذه الحادثة ، وعلَّق عليها بقوله : « إن إعدام هذا الشريف هو أول عمل من التصرفات العديدة التى وجهت فيها التهم إلى نابليون أثناء حملة مصر فإن النفوس الحساسة قد تأثرت للخاتمة المحزنة التى انتهت بها حياة ذلك الشريف النزيه الذى أعدم بأمر القائد العام . على أن الجنرال كليبر كان أول من اقتنع بخيانته للجمهورية (!) وهو الذى قبض عليه واتهمه لدى بونابرت » .

● تكريم الدولة لذكرى السيد « محمد كريِّم » .

وبعد نيِّف ومائة وخمسين عاماً؛ أى فى سنة ١٩٥٣ وُضعت لأول مرة صورة السيد « محمد كريِّم » مع صور محافظى الثغر فى دار محافظة الإسكندرية تخليداً لذكراه ، وأطلق اسمه على شارع من أهم شوارع الإسكندرية ، وهو (شارع التتويج) فصار اسمه (شارع السيد محمد كريِّم) .

وأطلق اسمه كذلك على المسجد الذى يحمل الآن هذا الاسم ، والكائن بجوار سراى رأس التين ؛ وكان قد أنشئ داخل أسوار القصر ليحمل اسم فاروق ،



مسجد « محمد كريم » برأس التين بالإسكندرية

فاستبدل به السيد « محمد كريم » : ووُضعت فى واجهة المسجد لوحة رخامية تذكارية نقشت عليها العبارة الآتية :

بسم الله الرحمن الرحيم

مسجد محمد كريم

«إكباراً للبطولة ، وتكريماً للذكرى ، واعتزازاً بالوطنية ،وإنصافاً للتاريخ ، رأت وزارة الأوقاف أن يطلق اسم السيد « محمد كريم » على هذا المسجد فى حى رأس التين . والسيد « محمد كريم » هو حاكم الإسكندرية ، وابنها البار ،وشهيدها العظيم. اعتقله الجيش الفرنسى وقتله رمياً بالرصاص فى مدينة القاهرة بجوار القلعة يوم ٦ سبتمبر عام ١٧٩٨ وهو يدافع عن أمته ويذود دنس الاحتلال عن شرف وطنه العزيز » .

وقد افتتح قادة الثورة هذا المسجد يوم الجمعة ٢٧ نوفمبر سنه ١٩٥٣ وأدّوا فيه فريضة الجمعة إيذاناً بافتتاحه للشعب .

وهكذا كرّمت الدولة ذكرى السيد « محمد كريّم » بعد أن ظلت مغمورة فى عهد الحكومات المتعاقبة قبل الثورة .



ظواهر تمثيلية فى الأدب الشعبىّ العربى

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

ليس من العجيب أن أبدأ هذا المقال ، بقناة السويس ، ذلك لأن هذه القناة ، التى تربط البحرين ، وتصل بين القارّتين القديمتين الجديدتين ، تجسّم حقيقة كبيرة فى تاريخ الفكر الإنسانى ، فعلى الرغم من المحاولات الكثيرة المواصلة فى العصور القديمة والوسطى أن يستجيب الإنسان لحاجته الطبيعية فى طى المكان ، ونقل الأفكار والتجارب والأشياء ، وهى المحاولات التى جعلته يربط بين النيل والبحرين ، ويجاهد فى أن يوحّد المحيط الذى يعيش فيه ، فإن الرجل الأبيض نسب لنفسه فقط مفخرة هذا الجهد ، بمحاولة واحدة قام بها فى القرن الماضى وهماً وتخييلا ، لأن أبناء هذه المنطقة ، هم الذين شقّوها بسواعدهم وعرقهم ودمائهم .

ومن أطرف ما حدث فى حفل افتتاح قناة السويس الأخيرة ، أن الكاتب النرويجى الكبير « هنريك إبسن » كان من شهوده ، وأتيح له أن يرحل مع الملوك والكبراء فى النيل من القاهرة إلى أسوان . وكان من المتوقع أن يسجل الحس الدرامىّ الذى عُرِف به هذا الكاتب ، بعض ملامح الحضارة التى تعيش على هذه الأرض منذ أحقاب وأحقاب ، ولكنه كتب فى رسائله ، أنه لا يجد ارتباطاً ما بين الآثار الشاخصة ، وبين الأحياء المواطنين الذين يدرجون حولها ، ويكدحون على جنباتها ، وكأنما جاء هؤلاء المواطنون هذه الأرض فجاءة بلا ماض ولا تراث ولا تجربة .

و« هنريك إبسن » الذى تعدُّ مسرحياته من معالم التاريخ الأدبى فى العالم لا يستطيع أن يتغلغل النفوس الغريبة عليه ، ويعجز عن إدراك الحضارة التى تجاوز إطار حضارته فى التقاليد والتاريخ والمظاهر .

وهذا الخطأ نفسه هو الذى استقرّ فى أخلاد العرب أكثر من نصف قرن عند ما وازنوا بين أدبهم وبين الأدب الأوروبى فى الظواهر والفنون ، فاعتقدوا أن أنواعاً أدبية كبيرة يفتقر إليها الأدب العربى ، وأن هذه الأنواع ينبغى أن تكون فيها استعارة أو اقتباس أو محاكاة ، وما أكثر المناظرات التى عُقِدت حول الأدب التمثيلى بنوع خاص ، وما أكثر الأحكام التى صدرت عن المنشئين والنقاد والمتذوقين ، ولم يكد نجد أحد أن يستشفّ ما وراء الظواهر ، وأن يميط اللثام عن وظائف حيوية لا يمكن أن تعيش أمة بدون تحقيقها فى الفن والأدب ، ولم يحاول أحد كذلك أن يصحح أحكاماً قامت على فروض غير مضبوطة ، وشواهد غير كاملة .

ولعل أهم ما ينبغى أن ننبه إليه هو وحدة الفكر الإنسانى ... وإذا كان عقل الإنسان يميل بفطرته إلى التنظيم والتقسيم وما ينبغى لهما من تحديد ، فإن ذلك لا يعنى أن الفكر عند الإنسان يمكن أن يقسّم وينوّع ، والدليل على ذلك يسير . فنحن نتصور الفنون كأنها جهود تختلف بعضها عن بعض ، اختلافَ نوع لا اختلاف وسيلة ، مع أن الواقع أن هذه الفنون إنما يمتاز كلٌّ منها بوسيلة التعبير فحسب . واللغة الفنّية واحدة على اختلاف آلاتها وأدواتها .

ولقد درج الإنسان منــذ البداية على أن يحقق

وجوده ، وأن يرتبط بغيره مما يصدر عنه من صوت وحركة وإشارة وإيقاع ، ولم يكتف بذلك ، بل استخدم كل ما تصل إليه يده ، فسجّل ونقش ، وطوّع المادة ، وتجاوز تحقيق الذات ، إلى تحقيق الوجدان الجمعي ، فاختزن الفكرة والتجربة والشعور فى المادة ، كما اختزنها فى الذاكرة ، وصانها إلى الأجيال بعده ، وبذلك عمقت حياة الإنسان ، واتسع تراثه ، وتواصل فكره ، وارتقى عن ضرورات « الحاضر الأبدى » إلى مسايرة التطور ، واستلهام الفكر فى توجيه الحياة ، والاعتماد على الإرادة فى استنباط القوة والطاقة ، واستغلال الطبيعة .

ومن هنا كانت الموازنة بين الأدب العربى والأدب الأوروبى خاطئة من أساسها ، لأنها نظرت إلى الكلمة المكتوبة وحدها فى التراث العربى ؛ وهذه الكلمة على خطرها وجلالها وشرفها ، لا تقدم الحقيقة التعبيرية كلها لأنها لا تحكى النبرة ، ولا طبيعة الصوت ، كما أنها اقتطعت مما يلابسها ويعين على التعبير معها ... اقتطعت من الأمارات والإشارات ... اقتطعت من الحركات ومن الأنغام ... وهى عناصر أساسية لا يمكن أن يقوم التعبير بدونها .

فإذا أضفنا إلى هذا كلّه ، أن التراث الأدبى الذى اعتمد عليه المتناظرون ، لم يكن كل التراث العربى ، إنما كان جزءاً يسيراً منه ، فليس من العدل أن يستخلص حكم من دليل ناقص ، ذلك لأن التراث الأدبى العربى ، هو حصيلة وجدان الأمة على اختلاف طبقاتها ولهجاتها ، ولم يدُرْ بخلَدَ أحد أن يلتفت فى نفسه وفى واقع الحياة حوله ليتبين ظواهر أخرى لا يحكيها التراث المدوّن ... ظواهر تزخر بالحركة والإشارة ، وبما يمكن أن نسمّيه بالظواهر التمثيلية .

وأمعن من ذلك فى الخطأ ، أن نصوص التراث المدوّن ، والروايات التى تكمله لم توزن هى الأخرى بالميزان الصحيح . فنحن نعلم — مثلا — أن فنّ المقامة فى الأدب العربى الحديث ، قد اتخذ سبيله إلى الظهور فى الفترة نفسها التى تمكنت فيها موجة الاستعمار الأوروبى من أرضنا ... أى فى الفترة نفسها التى يجسّمها حفل قناة السويس ، وكان قصارانا أن نسجل تقاليد فن المقامة ، وأن نصل بين ما صدر عن اليازجى وعلىّ مبارك والمويلحى ، بما أنشأه الحريرى والهمذانى .

* * *

وإذا أراد باحث أن يتوسع فى النظر ، فإنه يتلمّس الطريق فى مجالس العلماء من ناحية ، وأحاديث الزهّاد من ناحية ثانية ، وعبارات « المكدّين » المتكففين من ناحية ثالثة ، مع أن الواقع أن هذا الفن لم يكن مجلوباً أو مستعاراً من أقصى الشرق أو أقصى الشمال ، لأنه ضرب بجذوره فى الجاهلية العربية ، والاسم الذى يطلق على هذا الفن يدلُّ وحده على حاجة العقل العربى الجاهلى إلى التفريق بين الخطبة والمقامة من حيث الوظيفة ، ومن حيث الأسلوب . فالمقامة من المقام ... و « المقام » هو النَّدِىّ أو دار الندوة ، أىْ مكان الاجتماع والمدارسة والسمر بين الكبار .

وإذا كانت الخطبة ترتبط دائماً بمناسبة عامة ، وإشهاد علَنى ، قبَلى أو قبائلى ، فإن المقامة لا ترتبط بشىء من هذا القبيل ، وإنما ترتبط بحاجة الجماعة إلى الفكرة الهادية ، وإلى الإخبار الصحيح ، والسمر الرشيد . وهكذا اختلفت المقامة عن الخطبة فى الحافز والصورة جميعاً منذ العصر الجاهلى .

ولايستطيع أحد أن يزعم أن خطيباً من الخطباء ، يمكنه أن يقف كالصنم فى موقف الحض أو الزجر أو الاستنفار للحرب أو الإشهار على حلف أو جوار أو زواج دون أن يستعين بسلاحه أو حركة يده وجسمه ورأسه ، وما يطوّعه من أمارات وجهه ... وكذلك

المقامة ، وإن خرجت على مواقف التأثير الانفعالى الحادّ ، لا بد أن يستعين أصحابها فى الإخبار عن الماضين على اختلاف ما يستقر فى الأخلاد من أشكالهم وألسنتهم وعاداتهم ، وفى حكاية الوفادات إلى الأمم الأخرى التى يتصورها العرب مختلفة عنهم فى أسباب العيش ، ومدارج الحضارة وتقاليد الحياة .

والقبيلة العربية لم تكن تستجيب لهذه الأحاديث على أنها كلام يذهب مع الهواء ، لأن المرحلة القَبَلِيَّة تعيش بالصالح العام أكثر مما تعيش بالصالح الخاص ، وتطلب نماذج يريدها الاحتفاظ بوحدتها . ومن هنا نستطيع أن نتمثل المقامة مضموناً إخبارياً وأخلاقياً واجتماعياً فى آن واحد ، وهو الأصل الذى يفسر تفرع المقامة إلى الوعظ والعلم من ناحية ، وإلى المُثُل والفضائل من ناحية أخرى .. وهو الذى يفسر ارتباط المقامة بالأدب المدوَّن والأدب الشعبى غير المدون جميعاً .

ولما ظهر التخصص فى أنواع الأدب ، وفشا الاحتراف فى الحياة الأدبية ، وحلّ الوجدان القومى محل الوجدان القَبَلِى ، واتصل العرب بالأمم الأخرى ، رأينا المقامة تبرز استجابة لحاجات التطور ، وحملت فى أعطافها أفكاراً جديدة ووافدة ، واصطنعها الزهّاد فيما اصطنعوا . وكان الحديث فيها مرسلا ومباشراً ، يستغلُّ وسائل التأثير فى الاحتجاج بالقرآن والسُّنَّة والاستشهاد بالشعر ، وطلب الموعظة مما كان ، والإيغال فى التقسيم والتوقيع ؛ وارتباطها بالزهّاد كارتباط الممثل الفرد فى العصر اليونانى بشعائر الدين . وليس صحيحاً أن مواقف هؤلاء الزهاد بين أيدى الخلفاء والوزراء والعمال لمطالبتهم بالقصد فى معاملة الرعية ، تقليدٌ هندىٌّ كالذى تحكيه « بَيْدَبا » الفيلسوف للملك « دبشليم » فى كتاب « كليلة ودمنة » الذى نقله ابن المقفع عن الهندية عبر الفهلوية القديمة ، وكالذى تحكيه بعد ذلك « شهرزاد » التى حالت بين الملك وبين الانتقام الأرعن من بنات جنسها ، وكالذى تحكيه الببَّغاء الأريبة التى منعت سيدتها من الشطط فى السلوك والانحراف فى الأخلاق ؛ إلى غير ذلك مما يرى المستشرقون أن العرب أخذوه عن الهنود .

وقصارى القول أن المقامة كانت ظاهرة تمثيلية فى الجاهلية وفى الإسلام ، وأنها استعانت بالسمت والمظهر ، وأحياناً بالزىّ ، وتوسلت بالقضيب أو الصولجان أو الكتاب ، واصطحبت الحركة والإشارة وتلوين الصوت ؛ وكلها — فيما ترى وتسمع — من ظواهر التمثيل .

* * *

وإذا نحن تجاوزنا المجالس والمحاضرات — التى صدرت عن العلماء ، والتى تعد امتداداً لتاريخ المقامة ، إلى الفن الأدبى الكامل الذى ثبَّته الهمذانى ثم الحريرى ، فإننا سنجد فى هذه المقامات المدوَّنة المشهورة أصداء النبرات والإشارات والحركات . نجد هذه الظواهر التمثيلية فى الأسلوب نفسه ، كما نجدها فى الحديث المرْسَل ، وفى الحوار .

فإذا أضفنا إلى هـــذا كله اصطناعها شخصية تترك فى مختلف المواقف ، وتستجيب لضرورات السلوك ، وتتحدث بما ينبغى فى كل مناسبة ، وأنها خلقت « راوية » بين البطل وبين الناس ، أدركنا أنها أدخَلُ فى الفن التمثيلى منها فى أى فنٍّ آخر .

ومما يؤكد الخطأ فى الحكم على الأدب العربى المدوَّن ، إغفال الصوت . فالواقع أن التدوين كان مجرد تسجيل ، وأن الأدب حتى فى هذه الفترة المتأخرة ، لم يبرأ من تمثُّل الحديث المباشر إلى مخاطب ومخاطبين . وهو ما يفسر وجود « الراوية » ، لأنه إذا اعتمد على التدوين اعتماداً كاملا ، لاستطاع المؤلف أن يستغنى عن هذه الحلقة . وإذا كنا اليوم

نجعل المقامة رائدة للرواية والقصة ، فإننى أجعلها رائدة التمثيل .

والمسرحية ، فيما نعلم ، فن أدبى جمعى ؛ أى أنها تقوم على ارتباط النص بالوجدان الجمعى المشاهد . وهذا هو الحال فى فن المقامة ، فقد ارتبطت بدار الندوة فى العصر الجاهلى ، ولم يكن حديث الزهاد إلى الخلفاء والوزراء من وراء ستار ، لكنه كان فى مقام مشهود تنتقل فيه الموعظة من وجدان الخليفة أو الوزير إلى وجدان سائر المشاهدين ، وصنيع « المكدين » المحترفين ، لا يختلف عن صنيع الزهاد ، وإن اختلفت الوظيفة بعض الشىء لأن مقاماتهم أحاديث جمعية ، تقصد الوجدان الجمعى لا الفردى ، وهو بعينه الذى كان عندما برز القصاص إلى الحياة شخصية متخصصة أو غير متخصصة . . لم يكن حديثه همساً ، وإنما كان فى محفل عام أو موقف مشهود .

ومهما تكن الآراء فى نشأة القصاص ، فإن حقيقة لغوية بسيطة تستوقفنا ، فإننا نطلق على كثير من القصص لفظ « الحكاية » وجمعها « حكايات » . واستطاع نفر من الباحثين ، أن يتتبعوا الاصطلاح ، وأن يؤرخوه ، ولكنى أتخذ موقفاً آخر يجعل للحكاية مضموناً مميزاً للأدب الشعبى الذى نحن بصدده ، والذى استوعب المقامة المرصعة فيما استوعب ، والذى جعلها نزعة ديمقراطية فى وظيفتها على أيدى الزهاد والمكدين ، هو نفسه الذى تخير مادة « حكى » لتدل على فن تمثيلى . فالأجيال الماضية من الشعب العربى فى مصر وغير مصر ، كانت تطلق اسم « الحكواتى » على الممثل الهزلى الفرد الذى يشبه « المنولوجست » فى وقتنا ، وهو الذى كان يغير من الرقص والحركة والزى ، ويقلد النساء والحيوان ، ونماذج بشرية تجسم المهن والطبقات .

والحس الشعبى فى اختيار هذا الاصطلاح دقيق جداً ، فإنه رغب عن القصاص من « قص الأثر » أى تتبعه ، وهو الذى يجعل القصة أدخل فى التاريخ ، إلى « الحكواتى » المشتقة من مادة « حَكَى » أى قلد ، وليست « سَرَدَ » ؛ فهى إذن من المحاكاة أى التقليد ، وهو أمعن فى المشابهة ، وأكثر ارتباطاً بالمماثلة .

ونحن نجد فى تراثنا العلمى المدون الحريص على الإسناد ، أن السلف كانوا يقولون « حكاه الشيخ بخطه » أى بنفسه لا نقلا عن أحد . وهذا المدلول هو الذى جعل الاصطلاح يتسع حتى يشمل ضروب القصص ، أما الأصل فقد احتفظ به الشعب عندما أراد أن يميز الفن التمثيلى من القراءة أو السرد .

وليس من شك فى أن القصاص القديم — وبخاصة بين طبقات الشعب — كان حاكية يقلد بنبراته وإشاراته وأمارات وجهه وحركات جسمه ، مختلف الشخوص ، ومختلف المواقف . . . وإذا كان الحكواتى فى الأدب الشعبى ممثلا لكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، فإن القصاص الشعبى القديم ، كان يصطنع هو الآخر كثيراً من الظواهر التمثيلية .

* * *

والدارس للملاحم الشعبية العربية ، تستوقفه ملاحظة خطيرة ، هى أن الشعر الذى يرسل على لسان البطل فى مواقف المبارزة والطعان ، يماثل فى الوزن والقافية مع الشعر الذى يرسل على لسان غريمه ، وهذا التقليد يشير إلى فن أدبى عريق فى البيئة العربية ، وهو « فن النقائض » الذى اهتم به أساتذة مبرزون فى تاريخ الأدب العربى ، فأحاطوا ببواعثه الاجتماعية والسياسية ، وسجلوا الصور والأخيلة التى تشيع فيه ، وحللوا أوزانه وقوافيه وأساليب تعبيره ، ولكنهم لم يفكروا فيما صاحب هذا الفن من ظواهر تمثيلية .



المنشـد

ومن البديهى ، أن التقاليـد الأدبية لا تنجم مصادفة ، وأن الفنون الشعرية ، لا تظهر فجاءة ، وأنها لا تمكن أن تكون بمعزل عن تقاليد الحياة فى بيئاتها . وهذا يدفعنا إلى أن نؤكد حاجة الدارسين فى الجاهلية العربية إلى ملاحظة التراث الشعبى الحى لأنه امتداد طبيعى متطور لحياة الأمة بلا اقتطاع أو تعسف .

والنتائج التى تسفر عنها ملاحظـة الأدب الشعبى ، تلتقى مع بعض الروايات القليلة حول النقائض والمنافرات والمفاخرات وما إليها مما عرفه العرب الجاهليون وغير الجاهليين .

وهذه الفنون ترتبط من غير شك بشعائر جمعية لأنها تُجسِّم وجدان المجتمع أكثر من أى شىء آخر ، وتحكى نموذجاً أخلاقياً وسلوكياً تتشبث الجماعة به ، وتحمل فى تضاعيفها تثبيت هذا النموذج بالفخر ، ورفض ما عداه بالهجاء ، وتعبُّ من مخافر الجماعة ، وتستعين بشعائرها ، وببعض الرواسب الأسطورية التى فقدت وظائفها .

وإذا كان المنشد المحترف فى الأدب الشعبى هو الذى يمثل البطل أمام الناس ، فإن المستمعين يتخيلونه على صهوة جواده يشير ويتحرك مفاخراً متوعداً فى إيقاع يساير الكرَّ والفرَّ فى حلبة النزال . ولعل هذه الحقيقة تلقى شيئاً من الضوء على الأصل الذى خرجت النقيضة منه ، فلم تكن قصيدة فى الفخر والهجاء فقط ، لكنها اصطحبت نبرات الوعيد والزجر والاستعلاء والغضب ، وسايرت إيقاع الجواد فى حركاته . . . كانت النقيضة قد أصبحت ضرباً من ضروب الحرب الباردة فى وقت السلم ، وتحولت إلى نوع من اللعب الذى يقوم بوظيفة المحافظة على وجدان الجماعة وغريزة القتال . وتؤيد هذه الظاهرة لعبة « البرجاس » التى شاهدناها فى عصرنا .

وهكذا نستطيع أن نضيف الملحمة الشعبية من ناحية أحاديث أبطالها المنظومة إلى الظواهر التمثيلية .

وكما كان الراوية فى المقامة نقطة تحول من الفعل إلى حكاية الفعل ، فكذلك الحال فى النقيضة التى تحوَّلت من جهد يقوم به البطل نفسه ، إلى قول يجسِّم به الشـاعر وجدان القبيلة ، ويرسله على لسان البطل ؛ ويتحول من ناحية أخرى إلى منشد محترف ، شاعراً كان أو محدِّثاً ، يجمع الأخبار سرداً ، والأقوال نظماً ، ويتوسل بآلته الموسيقية « الربابة » ويلوِّن صوته حتى يحكى مختلف المواقف والأشخاص . وقد يستعين بمساعد أو مساعدين تأكيداً للإيهام والتخييل فى نفوس المستمعين .

ومعنى هذا أن النقيضة كانت فناً بصرياً وسمعياً ، ثم تحولت إلى فنٍّ تغلب السمعية عليه ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يستغن عن البصر ، لأن الحـديث المباشر يستلزم رؤية المحدِّث ، ويلتقط فنَّه التمثيلى فى

الإشارة والحركة والزى والأداة ؛ ليستكمل ما يرسمه خياله من تفاصيل .

وإذن فمن الخطأ أن نقف عند الظواهر التمثيلية غير المباشرة فى الأدب الشعبى العربى ، وهى «خيال الظل» و «القره كوز». ونتصور أنه لايوجد فى تراثنا غيرها من ظواهر التمثيل ، ثم نحكم بعد ذلك على وجداننا المعبِّر ، بأنه لم يصطنع هذا الفنّ الجمعىّ فيما اصطنع من ضروب التعبير الأدبى ، وكان من الأيسر ألا نطيل الوقوف عند الأصول الهندية أو الصينية للتمثيل غير المباشر بخيال الصورة والتمثال ، فإن شعبنا الذى استعان بهذه الوسائل قد جسّم مواقفه بكثير من الظواهر التمثيلية المباشرة التى لا نلتمسها فى الممثل الفرد من منشد محترف ، إلى حاكية أو حكواتى ، فحسب ، وإنما نلتمسها فى تضاعيف الأدب الشعبى نفسه الذى يحتفظ بالنقيضة والمفاخرة والمنافرة احتفاظه بحركات وإشارات تدخل الآن فى باب اللعب ، فى حين كانت – فيما سلف – شعائر وتقاليد تقوم بوظيفة حيوية تحتاج الجماعة إليها .

وهكذا نرى أننا نخطئ كل الخطأ عند ما نتجاوز الجانب الوظيفى فى الأدب إلى عناصره الأسلوبية ، وعند ما نكتفى من تراثنا الأدبى بما سجِّل فى الطروس ، لأن ذلك ، ينحرف بنا عن مفهوم اللغة والأدب ، ويجعل وجداننا مختلفاً عن وجدان كل جماعة إنسانية . والصحيح أننا نحمل فى أعطافنا حلقات تاريخنا ، وملامح حضارتنا ، وأن أدبنا الشعبى يفسر كثيراً من الظواهر فى أدبنا الجاهلى .

وإذا كنا نريد أن نؤصِّل الفن التمثيلى فإن الواجب يقتضينا أن نعرف أن له جذوراً فى تربتنا .

وإذا كان «هنريك إبسن» قد نظر إلينا بمعزل عن محيطنا ، فإن له العذر . أما نحن فيجب أن نعرف أنفسنا بواقعها الحضرى الكامل ، وأن نفطن إلى أن الحركة والإشارة والإيقاع قد لابست الأدب العربى ، ولم يبق إلا أن نعبر عن إرادة الإنسان العادى فى تحقيق وجوده تعبيراً درامياً ، وهذه هى سمة العصر الذى نعيش فيه .



الإسلام والفن

بقلم الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق

عُنِيَ الإسلام منذ نشأته بالفن ، فوجَّه الأنظار إلى ناحيتَي الجمال والزينة فى المخلوقات إلى جانب ما لها من النفع ؛ حتى يدرك الإنسان أن الحياة الإنسانية الصحيحة لا تقوم على الضروريات فحسب ، بل هناك جوانب أخرى لا تتصل بالضروريات أو بالمنفعة فى شىء ، لكنها تهدف إلى ما هو أسمى من ذلك ؛ تهدف إلى ما يحقق للحياة الإنسانية إنسانيتها وسموَّها عن الحيوانية ؛ تلك هى جوانب الزينة والجمال ، وهما : لباب الفن .

...

يقول الله تعالى فى سورة النحل : « والأنعام خلقها لكم فيها دِفءٌ ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمالٌ حين تُرِيحون وحين تسْرَحون ، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلاَّ بشِقِّ الأنفُس إنَّ ربَّكم لرءوفٌ رحيم ، والخيلَ والبغالَ والحميرَ لتركبوها وزينةً ويخلق ما لا تعلمون » .

...

هذه اللفتة الطيبة من الإسلام نحو الفن لها مغزاها العظيم ، فالعناية بالفن خير وسيلة لتهذيب الذوق ،

علبة من العاج من صناعة الأندلس معروضة فى متحف الجمعية الإسبانية الأمريكية تحمل اسم صانعها (خلف) وتزدان بزخارف متباينة غاية فى الروعة . وفى أسفل غطائها نجد نصاً أدبياً قوامه ثلاثة أبيات من الشعر الرقيق الذى يفصح عن وظيفة هذه العلبة العاجية وهو :

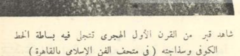
منظرى أحسن منظر نهد خود لم يكسر
خلعتى الحسن على حلة تزهى بجوهر
فأنا ظرف لمسك ولكافور وعنبر

وإذا كنا نعنى بتثقيف العقل حتى نصل إلى حب الحق ، ونعنى بتهذيب الخلُق حتى نصل إلى حب الخير ، فينبغى أن نعنى كذلك بتهذيب الذوق حتى نصل إلى حب الجمال .

ونحن فى الحقيقة فى أشد الحاجة إلى تهذيب الذوق وإدراك قيمة الجمال فى حياتنا ، والإيمان بأن تربية حاسة الجمال فينا ، أمرٌ لا مفرَّ منه إنْ شئنا أن نسمو فوق مستوى الحيوانيــة .

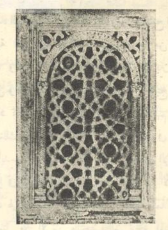
تُرى ما هى أحسن وسائل التربية ؟

لم يتركنا الإسلام نتخبَّط فى سبيل معرفة هذه الوسيلة ، بل نبَّهنا إلى أنها إنما تتحقق برواية مظاهر الجمال فيما أبدعه الله ، وفيما سوَّته يد الإنسان ، وبإمعان النظر فى هذه المظاهر ، ومحاولة الوقوف على سر الجمال فيها ، والتأمل فيما يتجلَّى فيها من تكوين محكم ، وتنسيق بديع ، وفيما تُضْفيه على ما حولها من ظلال وأضواء .



شاهد قبر من القرن الأول الهجرى تتجلى فيه بساطة الخط الكوفى وسذاجته (فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)

والواقع أن التأمل فى مظاهر الجمال — فضلا عن أنه يشحذ فى الإنسان قوة الملاحظة وقوة التفكير ، وقوة التدبر ،وهذه من العُمد الأساسية التى يقوم عليها الفن — فإن من شأنه أيضاً أن يرهف الحسَّ ،ويصفى الذوق، ويُذْكى فى النفس حب الجمال . وإذا ما تكوّن الذوق السليم ، وارتقى مستواه ، ومرن الناس على



شباك من الرخام من المسجد الأموى بدمشق ، تتجلى فيه روعة الزخارف الهندسية — عن كرزول



شاهد قبر من القرن الثالث الهجرى يتجلى فيه الخط الكوفى بعد أن تطور وتعقدت صورته
(فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)

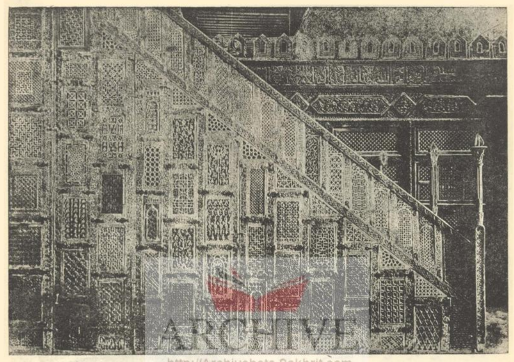
تقدير مظاهر الجمال ؛ ارتقت الأمة فى حياتها الخاصة وحياتها العامة . فلا يُقبل أفرادها إلا على استعمال ما هو جميل ، ولا ترتاح نفوسهم إلاّ إلى رؤية الجمال ممثلاً فى كل ما يحيط بهم ؛ تؤذيهم الفوضى فى الحياة المادية وفى الحياة المعنوية ، ويؤلمهم عدم التوازن والانسجام فيما بين الأشياء فى داخل منازلهم وخارجها .

• • •

فالإسلام قد عمل فى الحقيقة على أن يخلق منا فنانين ، أو محبين للفن ، لنكون رُسُل الجمال فى هذه الدنيا ، نبرز ما فيها من جمال وجلال . على أنه لم يقف عند هذا الحد بل نراه يدفع بنا إلى الإقبال على الاستمتاع بالجمال وبالزينة فى دائرة الاعتدال ، فقد قدَّر ما يضطرب فى نفوسنا من غرائز ونزعات وميول ، فلم يحاول كبْتَها ، بل سعى إلى أن يهذِّبها ويسمو بها ، فمهَّد بذلك سبيل الوصول إلى المثل الأعلى للإنسان .

يقول الله تعالى فى سورة الأعراف : « يا بنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد ، وكُلُوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحبُّ المسرفين ، قُلْ مَنْ حرَّم زينة الله التى أخرج لعباده والطيِّبات من الرزق ؟ قلْ هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصةً يوم القيامة ؛ كذلك نفصِّل الآيات لقوم يعلمون » .

بهذه التوجيهات التى قصد بها الإسلام تفتيح الأذهان إلى أهمية الفن فى الحياة ؛ خرج العرب من بلادهم فاتحين ، وسرعان ما ارتفعت أعلامهم فيما بين المحيط الأطلسى والخليج العربى ، بل فيما وراء الخليج العربى من بلاد الهند والصين ، وكانت رؤوسهم لاشك عامرة بتلك الدروس التى لقَّنها لهم الإسلام فى الفن ، لكن أيديهم كانت فارغة من المهارة فى الإخراج ، فاستعانوا فى التشييد والتعمير برجال الفن من الأمم التى خضعت لهم وتتلمذوا عليهم ، وتجلَّى عهد تلمذتهم فيما وصل إلينا من الآثار والتحف التى ترجع إلى عصر الخلافة الأموية فى الشام حيث نشاهد فيها مزاجاً من خصائص الفنَّين الرئيسيين اللذين كانا يقتسمان



منبر المسجد الجامع بالقيروان ، ويتجلى فى حشواته الخشبية جمال الزخارف الإسلامية ؛ وهو يعتبر أقدم المنابر الإسلامية الموجودة ، ويرجع إلى القرن الثالث الهجرى

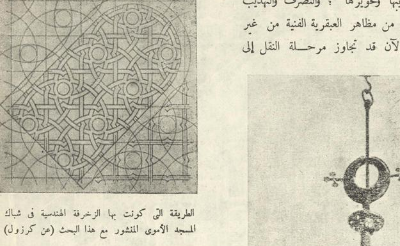
العالم المتحضر فى ذلك الوقت : الفن الساسانى الذى كان سائداً فى العراق وفارس ، والفن البيزنطى الذى كان سائداً فى الشام ومصر وإفريقية .

* * *

وفى عصر الخلافة العباسية نضج الفنانون المسلمون ، وانصهرت فى نفوسهم التقاليد الفنية التى تعلّموها فى العصر السابق ، ومرنت أيديهم على الإنتاج الفنى ، فأخذوا يبدعون التحف ، ويشيِّدون العمائر ، وتجلَّت عبقريتهم فيما تجلت فى الزخرفة التى أخذت تبدو فيها اتجاهات فنية لم تكن موجودة فى الفنون السابقة عليهم ، إذ أخذوا يبتعدون فى الزخارف عن تمثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً كما كان الحال من قبل ، وصاروا يحوِّرون فى العناصر الزخرفية تحويراً يبعدها عن مظهرها الأصلى فى الطبيعة .

ولم يكن هـــذا الاتجاه نتيجة لضعف فى قوة الملاحظة ، أو نقص فى القدرة الفنية كما يذهب إلى ذلك بعض الناس ، بل كان نتيجة إيمان بمبدأ جديد ؛ هو أن الهدف الأسمى من الفن إنما هو تجميل الحياة ؛ والتجميل يتحقق بنقل العناصر الزخرفية عن الطبيعة نقلاً صادقاً ، كما يتحقق كذلك بالتصرف فى رسم هذه

العناصر وفى تهذيبها وتحويرها ؛ والتصرف والتهذيب والتحوير، مظهر من مظاهر العبقرية الفنية من غير شك. فالفنان الآن قد تجاوز مرحلة النقل إلى



الطريقة التى كونت بها الزخرفة الهندسية فى شباك المسجد الأموى المنشور مع هذا البحث (عن كرزول)



ثريا من النحاس المخرم مزينة بأشكال هندسية جميلة معلق فى أسفلها صينية منقوش عليها جامات باسم السلطان حسن أحد سلاطين المماليك – فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة

مرحلة الإبداع، ولعل أجمل صورة يتجلّى فيها هذا الإبداع، هى الزخرفة المعروفة بالأرابسك.

• • •

بقيت مسألة موقف الإسلام من التصوير وهو من أبرز نواحى الفن.

ترى هل حرّمه الإسلام، كما يذهب إلى ذلك بعض النـاس، أم أباحه، أم تركه دون أن يتعرّض له ؟

الواقع أن القرآن الكريم قد خلا من نصٍّ صريح أو غير صريح بصدد التصوير ؛ ما كان منه مسطحاً أو مجسما مثل: التماثيل، فلا تحريم ولا إباحة.

والأحاديث النبوية التى تناولت الموضوع من نواحيه المختلفة لم تُجمِـع فيه على حكم واحد ؛ فهناك أحاديث تحرّمه، وهناك أحاديث تجيزه.

وإذا نحن احتكمنا إلى التـاريخ والمنطق السليم

وجدنا أن كليهما يؤيد فى وضوح عدم التحريم .

أما التاريخ فيذكر لنا أن النبىّ الكريم والمسلمين الأوائل لم يجدوا حرَجاً فى التعامل بدراهم الفرس ودنانير الروم ، وكلاهما كان يزدان بصور الملوك والأباطرة .

ولو كانت هناك شبهة تحريم ، ما أقرّ النبىُّ – صلوات الله عليه – استعمال هذه العملة لما تتضمنه من أمر يراه الإسلام محرّماً .

• • •

ويذكر لنا التاريخ أيضاً أن رجال الدولة الأموية فى الشام – وهم قريبو عهد بعصر النبوّة وعصر الراشدين – لم يتحرَّجوا فى تزيين قصورهم بالصور والتماثيل ، وكذلك العباسيون والفاطميون من بعدهم .

والأدلة المادية على ذلك قائمة ، نراها فى العمائر والمتاحف الإسلامية فى مصر وخارج مصر .

أما المنطق السليم فيفرض علينا أن نبرّئ الإسلام من تهمة التحريم ؛ إذ لا يستقيم فى الذهن أن هذا الدين الذى فتَّحَ الأذهان إلى أهمية الفن فى الحياة – كما بيَّنّا – يحرِّم التصوير مع ما له من دور خطير فى تحقيق رسالة الإنسان الكامل التى ينشدها .

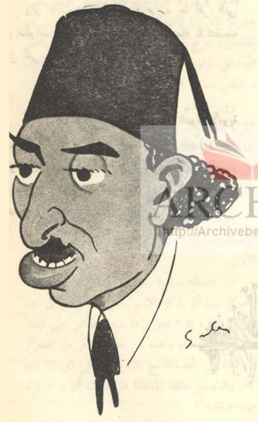
والواقع أنه قد ترك لنا أمر التصوير لنرجع فيه إلى حكم العقل ، وسنن التطور والرقى ؛ وإنه لأسمى من أن يتعرَّض بالتحريم لأمر يتَّصل بسمو الحياة البشرية وتطورها .

ومن ذا الذى يستطيع أن ينكر على التصوير ذلك الدور الخطير الذى لعبه ويلعبه فى الحيـاة العملية وفى الشؤون الاجتماعية للأفراد وللجماعات ؟



لمحات من حياة توفيق الحكيم وفنه

بقلم الدكتورة نعمات أحمد فؤاد


« توفيق الحكيم » بريشة « سانتيز »

لمحات فحسب ؛ فحياةٌ عريضة خصبة كحياة الفنان توفيق الحكيم ليست مما توفيها الأقلام فى صفحات أو مقالات، ولكنها لمحات تشيد ولا تحيط ، فللإحاطة بعد مقام عريض .

كلما رأيت « توفيق الحكيم » سمعت فى نفسى همس سؤال : أتراه لو لم يقدَّر له السفر إلى أوروبا فأين كان مكانه الآن ؟

وما هى إلا هنيهة حتى أسمع همس جواب . هناك بين رجال القضاء بصفة أساسية ، فإن تبقى للأدب شيء فمشاركة من وقت إلى آخر بكتابة مسرحية على نحو ما كان يفعل . فقد ظهر ميله إلى التأليف المسرحى سنة ١٩٢٠ بعد أن عالج الشعر فى مقطوعات وأناشيد زجلية إبَّان الحركة الوطنية ولكنه فى التأليف المسرحى (ما بين سنة ٢٢ إلى سنة ٢٤) سار على الطريقة المألوفة فى مسرح عكاشة . وكان مؤلفو ذلك العهد فى ذلك المسرح هم الشيخ يونس القاضى وعباس علاَّم وسليمان نجيب وإبراهيم رمزى ومحمد عبد القدُّوس وبديع خيرى وعمر عارف صاحب رواية (هدى) وغيرهم .

كان هذا هو الوسط الذى يعمل فيه توفيق ولو لم يقدر له السفر إلى أوروبا لما خرج عن هذه الدائرة إلى أن يبلغ العمر مداه .

وهذه السفرة يعتبرها توفيق الحدث الذى غيَّر مصيره . . غيَّر مفاهيمه . . . فتَّح عينيه على قيم جديدة للأدب والحياة . فما كان ليخطر بباله قط أن الأدب يحتاج إلى اطلاع واسع عميق . يحتاج إلى دعائم يرتكز إليها . فلما نهد إلى أوروبا — وكان من الممكن ألا يفتح عينيه عليها إطلاقاً لولا رغبة والده فى إبعاده مؤقتاً عن

الوسط المسرحى مؤملا له أن يتأهب للدكتوراه فى باريس، لعل دراستها تعطفه على القانون وتُشربه حبه فيُقبِل عليه من جديد — وجد نفسه فى باريس أمام حضارة هالته حتى لم يمالك نفسه من الدهشة والإعجاب. لقد راعه أن ما نسميه فى مصر مسرحاً إنما هو فى أوربا قسم نابه من أقسام الأدب. وحين يعنى المسرح فى أوربا لوناً رفيعاً من الفن، ينظر إليه فى مصر على أنه خروج على الأدب ... « قلة حياء » فكتّابه .. (مشخصتيه) لا يطاولون الأدباء ولا يحسبون عليهم.

وهى نظرة لا تخلو من عذر فقد كانت مسرحياتنا — إذا استثنينا مسرحيات شوقى — لا فن فيها. على أن « شوقى » حتى سنة ١٩٢٦ لم يكن قد كتب مسرحية بعد — فقد قابله توفيق الحكيم لأول مرة فى باريس سنة ١٩٢٦ وأفضى إليه شوقى أنه بصدد كتابة مسرحية عن كليوبطرة وطلب إليه أن يدله على المسرحيات الشعرية الفرنسية التى كتبت عن كليوبطرة. وحدث أن « شوقى » قال له فى خلال اللقاء. إنه حضر فى غيبته بعض مسرحيات عكاشة، وقيل فى ذلك الحين إن المؤلف فى باريس، وتساءل شوقى : أتكونه ؟

وطرب للسؤال توفيق الحكيم حتى خفّ للبحث عن مسرحيات كليوبطرة فى الفرنسية لولا أن « شوقى » سافر قبل أن يوافيه الحكيم بطلبته.

على أن « شوقى » حين أخذ يصدر المسرحية، أدخل القوم المسرحية الشوقية فى الشعر لا فى الأدب المسرحى .. وكأنهم ضنّوا على المسرح بشوقى، حين نجد الأدباء فى أوربا أو معظمهم مسرحيين. ففى فرنسا كورنيه وراسين وموليير، وفى ألمانيا جيته وشيللر، وفى إنجلترا شكسبير . . . وأفاق توفيق الحكيم على صوت فى نفسه يهتف به لماذا يحتقر أبى المسرح ؟

لماذا يحتقر قومى المسرح ؟

لماذا نمارسه كعمل مُخزٍ ؟

لماذا لا يكون الأدب المسرحى أدباً عميقاً أصيلا يشرُف به صاحبه، كما يشرف الكتّاب بالأعمال الأدبية الأخرى ؟

وأصرّ أمراً ليس إلى مردٍّ له من سبيل. لقد قرر توفيق الحكيم أن يدرس « فى الفرنسية » الثقافة الإغريقية التى ولدت أساتذة المسرح مثل سوفوكليس وهيروقليدس وأشيل وأرسطوفان .. قرر أن يدرس هوميروس والإلياذة .. وعند ما أراد أن يدرس أعلام المسرح اليونانى أيقن أن لا بد من معرفة الفلسفة إذ عرف أرسطو المسرحية وسواها .. بل لا بد من معرفة فن النحت الأغريقى.

وأقبل توفيق على كتاب « فلسفة الفن » للكاتب هيبوليت تى، وكتاب « تاريخ الفن » للكاتب سالمون ريناخ، وعلى ضوئهما استشرف إلى متحف اللوفر، فغاص فى قاعاته وآثاره، وأسلمه هذا إلى العصر الرومانى. إلى عصر النهضة، فمضى متتبعاً كل عناصر التفكير ؛ ذلك أنه أيقن أن معنى الثقافة التى يجب أن يتزود بها الأديب وفق المفهوم الأوربى هو أن يحيط ويتفهم ويتذوق كل آثار النشاط العقلى الإنسانى من فلسفة وأدب وفنون مختلفة من موسيقى وعمارة ونحت على مدار العصور، بل يراد له ويجب أن يكون له إلمام ببعض مظاهر العلم الحديث ونظرياته، وكذلك كان توفيق يحاول جاهداً أن يتفهم شيئاً عن اينشتين فى كتب ليست بالغة التخصص، وكان خير كتاب فى هذا الميدان ترك فى نفسه أثراً كبيراً ووسم تفكيره، هو عمل كبير — من ثلاثة أجزاء للعالم الرياضى « هنرى بوان كاريه » اسمها على التوالى :

العلم والفرد، التفكير والعلم، العلم والمنهج.

ومع أن هذه الموضوعات لا تهمّ الأديب فى التأليف الأدبى أو القصصى أو المسرحى : إلا أنها أعطت « توفيق الحكيم » القدرة على التفكير فى الأشياء

التى يدرسها والتطور فى الفكرة الصغيرة وتنميتها قدراً من النمو . . . وهنا يبدو فضل الأدباء المتصلين بعلوم ومعارف أوسع من مجرد المهنة الأدبية التى يزاولونها . . انهم أقدر من سواهم على أداء رسالتهم الأدبية . . وبمثل هذا بزَّ الجاحظُ الأصمعىَّ فى الأدب العربى القديم والأمثلة كثيرة .

وعلى ذكر الجاحظ يحقُّ لنا أن نشير إلى كتاب « المحاسن والأضداد » . لقد قرأه عشر مرات وعاش الكتاب مع الأديب طفولته وشبابه . ومن يجلس إلى مكتب توفيق الحكيم تلمح عينه كتاباً قديماً مكتوباً عليه : (سنة أولى ثانوى — حسين توفيق الحكيم) . . . إنه بعينه كتاب « المحاسن والأضداد » ! وللكتب كالناس أعمار .

وهذا الكتاب له عليه تأثير معنوى لا لفظى فحسب ، فهو ممن يتأثرون بالكتب من الناحية الفكرية أكثر من الناحية اللفظية ؛ تأثر بمنطق الجاحظ وتفكيره . إن كتاب « المحاسن والأضداد » يصور كل فضيلة ورذيلة من زاويتين متضادتين ؛ فالشجاعة أو الكبرياء أو حتى الجمال أو الكرم لكل صفة منها ناحيتان . . لقد أثر هذا الكتاب فى حياته حتى لقد غدا ينظر إلى كل شىء من جانبيه دون أن يستبدَّ به جانب واحد . . أصبح كما يقول : لا يؤمن بمعنى مطلق ، بل يضع كل شىء على ميجْهر الحقيقة كالجاحظ . ومن ثم يرى ضرورة اتصال شبابنا صلة وثيقة بالأدب القديم لا من الناحية التعبيرية على أنه مجرد نماذج لفظية كما يتوهم الكثيرون ؛ ولكن من الوجهة العقلية فقد كان القدماء يعالجون بعض المسائل بطرق لا بدَّ لنا أن نتفهمها لأن بعضها يفيدنا .

وقد انعكس هذا الأثر على أدب الحكيم ، فإن المتأمل فى قصصه وكتبه لا يجد فيها فضيلة مطلقة أو رذيلة مطلقة ، أو إنساناً خيِّراً ١٠٠٪ أو شريراً ١٠٠٪

لقد فرض كتاب « المحاسن والأضداد » نفسه بنفسه عليه حين قرأ كثيراً غيره بقصد الدراسة ، وتأثر بها ؛ ولكنه تأثر مقصود .

وحين آمن « توفيق » بهذا ، وعمل له كان له ما أراد . فإنه حين كتب فى طوره الجديد « أهل الكهف » للمسرح لم تكن هناك صعوبة فى إدخالها فى نطاق الأدب قبل أن تعرف المسرح ، ورأى فيها الأدباء — حتى من تزمَّت منهم — نسباً يصلها بالأدب والفكر ؛ وغدَوْا يرَوْن فى المسرح رأياً جديداً ، فلم يعد تابعاً للشعر ؛ بل أضحى بدون ارتكاز عليه . . مجرد نثر فى قالب مسرحى ، أضحى بهذه الصفة وحدها أدباً له اعتباره .

وهنا يبدو « لتوفيق » أو للحقيقة وجهٌ قد يكون غير ماثل ؛ ألا وهو ريادة المسرح العربى . إنه هو الذى أعطى المسرح اعتباره الذى يتمتع به فى الأدب العربى دون سند من الشعر ، إنما بالنثر وحده . لقد احتفل « شوقى » بالمسرح ، ولكن مسرحياته كانت تستمدُّ قيمتها — فى عين المشاهد — من القصيد .

كل هذا كان وراء سَفَر « توفيق الحكيم » إلى أوروبا .

أما الحدث الثانى الذى كيَّف حياته وإن لم يبلغ فى تأثيره هذا الشأو ، فهو انتقاله من النيابة إلى المعارف . . . من الريف إلى القاهرة . . وهذه كما يبدو لو أننا أنعمنا النظر ، نقطة تحوُّل كاذبة ؛ فلو لم تحدث فى وقتها لحدثت فيما بعد . فإن ارتطام الأديب بأعباء القضاء كان لا بد له أن يحدث أثره ويسلمه فى النهاية إلى الأدب الذى خلق له .

لقد كان يُرجَّى « لتوفيق » أن ينال الدكتوراه فى القانون ، ثم شاء القدَر أن يضع فى طريقه « جرمان مارتان » رئيس لجنة الاقتصـــاد السياسى ، فى الدبلوم الأول ، وكان الرجل قد جاء مصر من قبل لبرأس تحرير مجلة « مصر المعاصرة » ثم غادر مصر وقد

رسبت فى نفسه فكرة سيئة عنها – تطوّع بدسّها عليه أجانب المحاكم المختلطة الذين خالطهم « مارتان » فترة وجوده ، ولم ينس . فحين وقعت عينه على الطالب المصرى « توفيق الحكيم » بادره بالسؤال . . أنت مصرى ؟ وكانت لهجته غير ودود وأوجس منها « توفيق » خيفة فى نفسه . . وحدث أن صدق حسّه وأصاب حدسه ، فلم يكتب له النجاح المأمول ! ترى هل كان الرسوب شرًّا ؟ هَبْه حصل على الدكتوراه كزملائه حتى غير اللامعين منهم ، فما الذى كان سيحدث ؟ كان « توفيق » سيصبح أستاذاً فى الجامعة ، ينصرف إلى تدريس القانون والتأليف فيه . . إذن أين كان يولد كتابه : « نائب فى الأرياف » ؟

• • •

وعاش « توفيق الحكيم » فى مصر .. عاش فيها ، وعاش أحداثها ، ومن هذه الأحداث الكبرى فى مطلع حياته ومطلع كفاحها المستعمر : ثورة سنة ١٩١٩ . . بدأت هذه الثورة بداية مفاجئة للجميع حتى لأصحابها أنفسهم . ولو أن الحوادث تعنى أنها كانت تختمر فى الوعى الباطن للشعب دون أن يدرك أنه سيأتى اليوم الذى ينفجر فيه بعمل ظاهر إيجابى . كانت مصر كلها قبيل الثورة تضيق بالاحتلال وتتمنى زواله وكان زعماؤنا فى ذلك الوقت لا يعرفون مصير الوضع السياسى الحقيقى للبلد بعد انتهاء الحرب الأولى وهزيمة تركيا التى كانت تربطها بمصر اعتبارات شتى ، وإذا بالثورة تندلع فجأة كطبيعة الانفجارات ، وكانت الشرارة التى سرت فى الركام المرقوم هى نفىُ سعد زغلول وصحبه . . وعرفت المدارس الإضراب ، وتوالى الانقطاع عن الدراسة . وترك هذا الانبثاق الوطنى انطباعاته على الشباب المصرى فى ذلك الحين ، فإن توفيق الحكيم الشابَّ لم ينظم قصيدة غرامية فى تلك الفترة ، بل كان قصيده كله يتأجج حماسة وإن لم يكتب له النشر والذيوع وتتنذ فى زحام شوقى وأنداده

كما كتب الأناشيد الوطنية ، وسار فى المظاهرات ، وأطلق الرصاص غير هيَّاب . وحدث أن بعض أعمامه ممن ذكرهم فى « عودة الروح » كان لهم نشاط سرى ، فلما ضُبطوا ضُبط معهم .

عاش « توفيق الحكيم » ثورة سنة ١٩١٩ بكل أحداثها . . بكل أيامها . . وخفق معها ، وخفق لها ، وأثَّر فيها مع الشباب وتأثر بها ؛ فكان كتابه « عودة الروح » انطباعة كبيرة من انطباعات الثورة . . إنه قصتها كاملة .

هناك صور يصورها الأديب وتظل صوراً فى ذاتها . . صور للدراسة أو الفن حتى ولو وُجدت فى الحياة ، وهناك صور يرسمها الأديب تنبض بالحياة بل تمتد حياتها كما تشاء أصالتها وحركة الفن فيها ، وتمضى فى التاريخ الإنسانى شخصيات خالدة يتمثل القارئ نفسه فيها مثل « فرتر » مثلا . . . ومثل هذه الصور قد يكون أثرها مدمراً أو خيِّراً حسب نوعها ، ولكنها على الحالين شخصيات حية موجهة فعَّالة ، ومن هذه الشخصيات « محسن » فى « عودة الروح » .

لعل قيمته أنه لا يكرر . وأحسب « توفيق الحكيم » نفسه لو أراد كتابته الآن لما استطاع أو لعله يكتب شيئاً آخر . إنه كالزهرة التى إذا لم تقطفها فى وقت معين فقدت قليلا أو كثيراً من نضارتها .

حين كتب جوته « فاوست » فى أربعين سنة دون أن تفقد تماسكها وترابطها وقوتها ، لأن « فاوست » تعتمد على الفكر ، وغير هذا الأعمال الفنية التى تنبع من الشعور . . إن الأمر هنـــا مختلف جداً .. إنه يذكّرنا بكيتس : كان شعره ربيعاً أزهر ، وكان شبابه ربيعاً أخضر ؛ خُلِق كالربيع وللربيع ، فلما أحس أنه لا يعطى إلا فى الربيع اخترم فى شرخ الشباب وفوعة العمر وطراءة الصبا وكأنه خاف أن يفقد معناه . . نكهته .. طعمه ؛ فآثر أن يموت . وهكذا رامبو .

لم يعش إلا من استطاع أن يكيِّف نفسه مثل جوته.

ومضت ثورة سنة ١٩١٩ وأعلن تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ، ورأى « توفيق » – بحاسة الفن – وعوده بالديمقراطية سراباً ، وأيقن أن ما يلوِّح به إنما هو ديمقراطية مزيَّفة . . ولم يهدأ الفنان بل راح يصور هذا فى كتاب « شجرة الحكم » وكتاب « تأملات سياسية » . . . وأحست الحكومة بدورها أن وراء الأكمة ما وراءها ، فاقترحت حكومة محمد محمود سنة ١٩٣٨ عن طريق مجلس الشيوخ – وكان رئيسه محمد محمود خليل – أن يحال توفيق الحكيم إلى مجلس تأديب ، كما هاجمه الوفد الذى يمثل المعارضة فى جريدته « المصرى » شهراً ؛ وكان الظن به ألا يفعل ، ولكن الوفد بغريزة الدفاع عن النفس رأى فى هذا العمل الأدبى حرباً على النظام كله ؛ وكلهم يلتقون عنده إذ هو ؛ هذا النظام سُلَّمهم إلى الحكم . وهنا لم يعارض الوفد الحكومة ، بل أمْلَى لها .

ثم عدلت الحكومة عن مجلس التأديب تفادياً لما يثيره دفاع المحامين من لغط ، ونكوصاً أمام تهديد بعض أعضاء مجلس التأديب بالوقوف إلى جانبه .

عنَّ للحكومة رفته ، ثم أقلعت لـمَّا قد ينجم عنه . . وأخيراً اكتفوا بخصم ١٥ يوماً من مرتَّبه ، وكان وقتئذ مدير تحقيقات وزارة المعارف .

ولم تستطع هذه الهزَّات أن تغمد قلمه أو تطامن من حدَّته ، فكتب فى سنة ١٩٣٩ مسرحية « براكسا » هاجم فيها فساد الديمقراطية الذى يؤدى إلى الديكتاتورية وسيطرة القوة .

وقد بنى « توفيق » هذه المسرحية على أساس مسرحية أرسطوفان « مجلس النساء » وما كان « أرسطوفان » إلا ساتَّماً أو ستارة تخفى وراءها ، والرقابة مضروبة سنة ١٩٣٩ . فقد صدر توفيق الحكيم عن ذاته حيث انطلق بعد البداية يصور بيئتنا نحن بمشاكلها ومخاوفها المتوقعة فى ثلاثة فصول .

ولما كان من المزمع طبعها باسم « مشكلة الحكم » فقد رأى « توفيق الحكيم » أن الاسم يوجب بحث الحكم كله بجميع ألوانه ومنها الملكية . وفى سنة ١٩٤٠ أكمل الكاتب تصوير باقى ألوان الحكم ، ومنها الملكية فى ثلاثة فصول أخرى ، ولم ينشرها بالطبع .

وفى سنة ١٩٥٤ طلب بروفسور مارنياك ترجمتها إلى الفرنسية ، فوافق الحكيم . وظهرت المسرحية فى الفرنسية باسم « مشكلة الحكم » سنة ١٩٥٤ .

وقد مثِّلت هذه المسرحية لأول مرة فى دمشق هذا العام .

كان « توفيق الحكيم » فى هذه المسرحية يرى فساد الديمقراطية مسئولاً عن فساد الملكية ، مسئولاً عن كل شىء .

• • •

وأسلوب الرجل القصَّاص ، له قصة ؛ فقد عاش فترة يبحث عن أسلوب . كان فى حيرة من أمره : كيف يكتب ؟ وحين كان يبحث عن أسلوب كانت فى باريس ثورة عقب الحرب الأولى للبحث أيضاً عن أسلوب ، وكان لسان هذه الدعوة يتردد عليه كثيراً لفظ « السريالية » – ومن الطريف أننا حين أخذنا نردد هذا اللفظ بعد سبات عميق كان قد استنفد هناك « بطل » .

بدأ « توفيق » أولا يكتب شعراً فرنسياً على طريقة السريالية ، وعندما بدأ يكتب القصة النثرية وجد نفسه أمام تجديدات فى الأسلوب وقف أمامها مضطرباً أى الطرق يسلك . ثم عاد إلى مصر وحيرته قائمة ، وعلى لسانه ما زال عالقاً السؤال نفسه كيف أكتب ؟

وفى يوم خطر له أن الأسلوب الحقيقى لا يتأتَّى إلا عند ما ينسى الإنسان كلمة « الأسلوب » ويكتب ما يريد أن يقول بدون افتعال ، عند ذلك يكتشف نفسه .

إن الذى يبحث عن أسلوبه وهو يكتب ؛ كالذى يبحث عن خطوته وهو يسير . لابد لمثل هذا الباحث أن يتعثر على حين أن السائر على طبيعته تصبح مشيته « شخصية » يعرف بها . ولكن الانطلاق على السجية لابد أن يسبقه بالطبع اطلاعٌ بصير واسع على أساليب الأعلام وعلى حركة الفن عندهم .

فكتابات توفيق الحكيم بعد هذا ليس فيها أىُّ رغبة فى اصطناع أسلوب ؛ إنها كالإمضاء خاصة بصاحبها . فالمرء لا يستطيع أن يرجع أسلوبه إلى أحد لأن تأثراته فكرية لا لفظية . وهو لم يحاول المحاكاة إنما حاول الاقتناع فحسب. اتصل بكتّابه المفضّلين اتصال حب وتفهم عاش معهم حياتهم . . غاص فى تجاربهم. ومع هذا ينسى وجودهم تماماً عند ما يمسك قلمه وإن ظلوا فى ضميره ؛ حتى غدا النسيان جزءاً منه .

ومن الطريف أن « توفيق الحكيم » عند ما كان تلميذاً فى الثانوى حفظ كثيراً للظهور فى مباريات التلمذة والحداثة، ثم جاء النسيان المطبق بعد البكالوريا حتى إنه لا يكاد يذكر الأبيات بلفظها وإنما بمعناها فقط دون اللفظ .

ماذا حدث ؟ هل هضم محصوله هضما كامــلا أحاله إلى صورة أخرى ، كمـــا يستحيل الطعام بألوانه إلى دم مثلا ؟

والأسلوب فى أدب « توفيق الحكيم » يختلف حسب الموضوع فهو فى القصة طويلة أم قصيرة ، والتمثيلية والمقالة التصويرية أقرب إلى « الصورة » . . وأحياناً يكون حواراً تصويرياً مثل « شجرة الحكم » أو « حمارى قال لى » وآناً يتخذ شكل مذكرات، إذا كان الموضوع رسائل مثل « زهرة العمر » أم مقالات فكرية مثل « تحت شمس الفكر » .

إن القوالب عنده كثيرة وأسلوبه يتشكل وفقاً لها . . ولكنه فى جملته أسلوبٌ تصويرىٌ يعطيك صورة حتى لما لا يمكن تجسيمه من العواطف أو الأفكار فعند ما أراد « توفيق الحكيم » أن يكتب فى السياسة لم يتخذ المقالة أداة له ، وإنما استعان بالصورة ؛ فكانت مسرحية « شجرة الحكم » .

ولكن سيطرة الصورة هذه عليه ما سرُّها ؟

إن المتقصى لتاريخ حياته يلمح أن أول مظهر من مظاهر الفن عنده كان « التصوير » . كان فى الثامنة من عمره حين هوى التصوير والموسيقى فاندفع إلى العوالم وأمسك الرق فى حلقتهم . . . (اقرأ عودة الروح) .

ولعل هذه النزعة تعزّى - فيما تعزى إليه - إلى أن التصوير والموسيقى لا يحتاجان إلى أداة فنية كالأدب الذى يستأدى صاحبه توفراً على القراءة ثم اصطناع الكتابة ... حين يكفى فى التصوير النظر ثم الإعجاب ويكفى فى الموسيقى السمع ثم الطرب . ومن ثم انصرف « توفيق الحكيم » إلى التصوير والموسيقى ؛ ولكن الطاقة الفنية عنده لم تقض وطرها . . فحاول رسم الحيوانات فى المدرسة الابتدائية ثم التمثيل فى فرقة الشيخ سلامة حجازى - وهنا نلمح أن الموسيقى قد أسلمته إلى التمثيل - والفرق المتنقلة فى الريف ؛ ولكننا إذا تأملنا الرسم والتمثيل وجدناهما من الفنون المصورة .

كان هذا شأن « توفيق الحكيم » حتى عرف القراءة . وهنا فقط تحددت طاقته الفنية وإن ظلت الرواسب الفنية الأولى عالقة بقلمه ، فإن قراءاته وكتاباته إنما تتمثل أى شىء فى « صورة » . فحين يخاطب العقاد العقل . . الفكرة مجردة . . وهو من قوّته يريد لها أن تصل فى قوة بنفسها إلى العقل نجد « توفيق » يعطى الفكرة فى موكب من الصور فيه أشياء كثيرة مألوفة فتبدو سهلة وقد تكون صعبة . والمرء مع العقاد أحد اثنين : فاهمٌ عنه يأخذ منه كل شىء ، أو مرتج عليه

يخرج من عنده خالي اليد، ويستحيل أن يكون مع العملاق بين بين. ولهذا ينقسم الناس إزاءه فريقين: راضٍ عنه معظمٍ له، وفريق ساخط منهم. وهو بدوره يقسمهم قسمين: مدركٌ للقيم يتابعه وجاهل بها يجافيه.

وعلى العكس من هذا «توفيق». وإن كان من مضار «الصورة» أن توفيق قد يحسب عليه قراء، هم في الحقيقة لم يفهموه. لم يفطنوا إلى غرضه.. قصارى ما وصلوا إليه السطح.. القشرة، وعبثاً تحاول الأخذ بيد الواحد منهم. إنه مقتنع تماماً أنه نفذ إلى مداخل الكاتب والفكرة معاً... فإذا تحدَّث «توفيق الحكيم» عن «صينية البطاطس» زعموا أنه يجانب المرأة المثقفة أو يؤثر عليها – على الأقل، الطاهية، في حين يقصد الرجل ألا تتنكر المرأة لوظائفها الأصلية أو تستعلي عليها فإن الإنسان – رجلا أو امرأة – يقاس بإمكانياته وما تعين عليه هذه الإمكانيات.

إن الصورة مدار فن «توفيق الحكيم» فإذا تحدث صوَّر، وإذا تفاهم معك فبالصور؛ أما إذا كتب فقد بلغت الصورة أوج كمالها. إنه حين أراد التعبير عن فكرة الزمن اختار لها «أهل الكهف» أي صورة. من الأدباء أعلام لهم «فُورْم» لغويٌّ بلاغي كالأستاذ الزيات أو الدكتور طه، وإنما الفورم عند «توفيق» بهاء.. فخامة.. صورة غنية.. هيئة فن.. أو بلاغة فن.

عند «طه» تستطيع أن تقع على اللفظ.. العبارة.. الموسيقى، وعند «الزيات» حفل حافل منهما، ولكن عند «توفيق» خط سير.. تدبير.. تكتيك.. هدف. فلسفة.

وفي أدبنا الحديث مدارس عُرِف بها أصحابها، و «توفيق» أحد هؤلاء؛ ولكنه أيضاً يختلف عنهم. فالعقاد صاحب مدرسة الفكر، والزيات صاحب مدرسة الأسلوب، وطه صاحب مدرسة النقد؛ ولكلٍّ منهم تلاميذ ومريدون يتطلعون إلى شخصياتهم. وهي شخصية آسرة؛ حتى ليحاول هؤلاء التلاميذ تقليدهم، وكثيراً ما يحدث أن يكون التقليد مضحكاً. وإنما مدرسة «توفيق» مدرسة متشعبة، إنها غير متميزة محددة، بل هي مدارس متشعبة.. زوايا.

فبعد «عودة الروح» طلع علينا أديبنا نجيب محفوظ بقصصه ذات الملامح «البلدية» ومن «الرباط المقدس» تخرَّج إحسان عبد القدوس وإن كان قد قصر همَّه على زاوية واحدة وتوسع فيها، هي زاوية «الجنس».

ووراء «شهر زاد» سارت «شهريار» أخرى من عمل باكثير، وظهر أدب التمثيليات القائمة على الأساطير، كما ظهر في الأدب بعد ٣٣، الأسلوب التصويري تملى له كتابات توفيق الحكيم.

* * *

وتوفيق الحكيم لا يتذكر الأسماء، وإنما يذكر الإنسان بصورته؛ حتى وإن كان عهده به سني الطفولة الأولى.

ان عدساته بصرية، فهو يحفظ الملامح والمشية والحركة دون أن يذكر الاسم. هل السرُّ يكمن في حبه للعزلة وإيثاره لها؟ فهو يراها منبع التفكير حتى ليعدُّ الجزء الذي أمضاه وحده من حياته أكثر من مجموع الأوقات التي أمضاها مع الناس هل هي الوراثة فقد كان والده من طائفة المناطقة فلم يحدث أن عرفت له حياة صاخبة؟

وقد يقول قائل: وولعه بالمسرح؛ ماذا فيه من العزلة؟

ولكن المسرح عنده لا يتجاوز فترة العرض فهو يراه، ثم ينطوي على نفسه من جديد.

حتى المجتمع الذي صوَّره إنما رآه من خلال عمله

أو ظروف حياته . والإنسان عادة إنما تظهر طبيعته بعد العمل، فإن العمل يجمع أو يتساوى فيه الناس من حيث التواجد فى ميدانه ، ولكن بعد العمل يختلف التصرف ، وتختلف تبعاً له الدلالات والأحكام .

إن السنوات منذ سنة ١٩٢٥ إلى سنة ١٩٤٥ تعتبر فى حياة « توفيق الحكيم » عزلة حقيقية والأدب العربى مدين لهذه الفترة بكل ما جاد به « توفيق » .

ولأدب « توفيق الحكيم » جملة، ميزة خاصة يكاد ينفرد بها تلك هى وحدة هذا الأدب فهو كالبنيان أو الهرم لا تستطيع أن تستغنى عن أصغر حجر فيه دون أن تخلّ به . فمؤلفات « توفيق الحكيم » يكمل بعضها بعضاً ، ويتجاوب بعضها مع البعض . « فعنان » فى « الخروج من الجنة » ما هى إلا شهرزاد عصرية تحاول أن تجعل زوجها خلقاً جديداً .

و« أهل الكهف » وما فيها من الرحلة الزمنية أعيدت فى شكل عصرى فى مسرحية « رحلة إلى الغد » ولمحات من مسرحية « لو عرف الشباب » التى مثلت باسم « عودة الشباب » .

وهناك ظاهرة تستأهل الوقوف عندها هى ظاهرة امتزاج العامية بالعربية عنده خاصة فى الحوار .

والعامية بدورها لها فى أدب « توفيق الحكيم » (قصة) فقد كان فى مطلع حياته الأدبية يتعمدها ، تأكيداً للمصرية وإمعاناً فى تحرّى رسم البيئة المحلية . لقد كتب سنة ١٩٢٦ وكان وقتئذ فى باريس ، عن العوالم والمطيّباتى والرقّاقة وكلام السم ؛ هل كان هذا تعبيراً عن الشوق إلى مصر أم لأن هذه الصورة بالذات لا توجد هكذا إلا فى مصر ؟ « كتاب عوالم الفرح » أو « أهل الفن » .

كانت « المصرية » غريقاً يصارع تيارات مختلفة، فالترك والبدو والإنجليز وغيرهم كلهم كان يزاحمها فى أرضها وقد أحس بهذا الكاتب المصرى إحساساً عميقاً فحاول فى « عودة الروح » إنقاذ عواطفنا بألفاظها .

فالعامية فى بواكير إنتاج « توفيق الحكيم » كانت تأتى فى السياق بالسليقة حين يصطنعها الشباب الآن على سبيل « المذهبية » زاعمين أن صنيعهم مذهب أدبى جديد .

و « توفيق الحكيم » يكره عملية الانشطار أو لعلها تضايقه . إنه يفضل للزجل أن يكون عامياً خالصاً، أو للموضوع أن يكون عربياً خالصاً . إنه لا يحب التعصب للعامية أو للعربية، بل يود لكلٍّ منهما أن تسير فى ميدانها الذى تتألق فيه، ويكون الحكم بينهما السليقة الفنية الدقيقة وحدها لا التمذهب ؛ فحين تقتضى هذه السليقة الفنيةُ ؛ العاميةَ ، فلا بأس من استخدام العامية .

وهذا المبدأ أو هذه الظاهرة واضحة فى أدبه من حيث المضمون ؛ فأدبه إما قصص أفكار، وإما قصص شخصيات .

ففى « عصفور من الشرق » كان معنًى بفكرة، هى . . . روحانية « الشرق » و « مادية الغرب » هذه الفكرة كانت همّه كله فى القصة كلها؛ ومن ثم طغت عنده على كل شىء . . . لم يعد يحفل ببائعة التذاكر، ولو أن القصة كانت مقننة . . متوخية الفن القصصى وحده لتتبع حياة هذه الفتاة إلى النهاية واتخذ منها مادة للإضافة فى العرض والتشويق، ولكنه كان ممتلئ النفس والواعية بفكرة سيطرت عليه ، فسخر لها العمل الفنى كله حتى لم يعد كل شىء إلا وسيلة لها . وحين يكون الكاتب صاحب فكرة أو صاحب دعوة معيّنة يجب ألا يحاسب على سواها ، أو يقتصد فى حسابه على الأقل . ولكن النقاد عندنا ينصبون ميزاناً واحداً للكاتب ولأعماله كلها دون اعتبار لمراميه الخفية .

لقد كان « توفيق الحكيم » فى « عودة الروح » مثلا ، راسم شخصيات . « حنفى . . زنّوبه . . عبده . . الخ » . وكل شخصية من هؤلاء تستطيع

أن تجدها فى أى وقت فى البيئة المصرية ، ولكن السادة النقاد ، حتى فى هذه القصة ، أخذوا عليه أنه جعل الإشادة بمجد مصر على لسان مفتش الرى الإنجليزى ورجل الآثار الفرنسى . . وكان الظن « بالإشادة » أن تأتى على لسان الأشخاص المصريين فى الرواية ؛ ولكنه رأى رأياً آخر ... أن يشهد بالفضل الأعداء . . . وأن تنطلق الشخصيات المصرية خفيفة بسيطة كما هى فى الحياة .

وكأنى به يتساءل كيف يتفق أن تفكر زنُوبة مثلا مثل هذا التفكير العميق أو كيف تتأتى هذه المعانى لعبده . . ولكن النقاد أو أغلبهم لا يعايشون الكاتب ... لا يصادقونه ... لا يستشعرون أحاسيسه .. مشاعره . . مراميه . .

• • •

وحياة الفنان « توفيق الحكيم » صورة أخرى من فنه كأنها صيغت على مثاله ، فهى الأخرى حياة موسومة مبنية كالهرم أو كأدبه . ولهذا لا تتغير بسهولة ، حتى المرأة التى طوّعت الكثيرين ، لم تغير خط سير الفن عنده . . . بل إنها لم تستطع أن تدخل محرابه إلا بعد تصريح بطيء آذنها بالدخول . . ففى سنة ١٩٢٩ حاول أهله تزويجه ما دام قد صار وكيلا للنيابة ، فعارض رغبتهم لأنه كان فى صميم التكوين الفكرى . . . فى صميم تحقيق ذاتيته الفنية ، وهو لا يريد لها أن تنحرف أو ترتبك . . . فلما انصبّت هذه الحياة فى القالب . . . قالبه الفنى حتى لم يعد يخشى عليها أىّ مؤثر ، تزوج بعد أن اطمأن على نفسه . . اطمأن على يومه وغده من ناحية الفن . . لقد نفذ برنامجه الحاشد أو معظمه .

هنا كان لا بد له أن يتزوج حتى لا تجف حياته . وكأنى به يريد أن ينتعش فغيّر المنظر .

وهنا أيضاً تبدو سيطرة الصورة عليه . . . إن الزواج فى وقتـــه المعلوم من حياته كان « صورة أخرى » . . . منظراً آخر . إذن نستطيع أن نقول بل إنى أوقن أن « توفيق الحكيم » لم يكره المرأة كما شاعت صحفنا أن تصوره ، بل إنه كان « سارحاً عنها » .

ولكن المرأة لم تغفل لحظة عن « توفيق الحكيم » . قرأته متأدبة ، ونصدّت له ناقدة . . وأخيراً أسرَتْه زوجة ؛ فهل له من فكاك ؟

هيهات يا أبا إسماعيل !



الغبار الذرّى

بقلم الدكتور محمد جمال الدين الفندى

منذ بزغ فجر العصر الذرّى فى أواخر الحرب العالمية الثانية ، والبحوث تجرى فى كثير من بقاع الأرض للوقوف على مدى أضرار الإشعاع والغبار الذريّين . وقد تضمنت هذه البحوث والدراسات أهم برامج لجان الطاقة الذرية التى أنشئت فى معظم الأمم ، كما تخصص لها بعض العلماء من المشتغلين بعلوم الجو ، وعلوم الحياة الذين كرّسوا أنفسهم للوقوف على مدى تأثير هذه العوامل الفتّاكة على الأرض وما عليها من أحياء .

ولقد اهتمت الشعوب كلها بهذه الدراسات وتطلعت إلى نتائجها ، وكان يزيد من الاهتمام بها وإثارة الجدل حولها من آن لآخر ، تلك السلسلة من التجارب التى كانت ، ولا تزال ، تجريها بعض الدول بدعوى اختبار الأسلحة الذرية ، أو بحجة دراسة مدى مقدرة مجال الأرض المغناطيسى على احتباس ما تولده القنابل الذريّة التى تنفجر فى أعالى الجو من كهارب نشطة تنتشر فى الفضاء الكونى القريب من الأرض ، وتسبب بعض ظواهر الطبيعة : كالفجر القطبى والعواصف المغناطيسية . . . إلى غير ذلك من المسائل العلمية التى تضمنتها بعض برامج السنة العالمية لطبيعيات الأرض خلال عام ١٩٥٨ ، أو غيرها من البرامج العلمية أو غير العلمية .

ولفترة من الزمن انصبّ البحث عن آثار الإشعاعات الفتاكة والغبار الذرى على عالمى الأحياء من نبات وحيوان ، ثم تناول التأثير على الجو والإجابة على السؤال القائل : هل تغير جو الأرض بدرجة ملموسة فى كثير من بقاع الأرض فى عصر الذرة ؟ وبالرغم من أنه خلال هذه الدراسات المستفيضة تمّ تحليل كميات وفيرة من تربة الأرض والماء والمطر وعينات عديدة من النبات والحيوان والأغذية المختلفة وأنسجة كثير من أجسام البشر فى مختلف أرجاء الأرض ، إلا أن هذه البحوث لم يُعرْها الجمهور من الانتباه والتقدير ذلك القدْر الذى أعاره مثلا لتقلبات الجو فى السنين الأخيرة ، ولهذا لم يتمّ نشرها أو إذاعة أخبارها مفصلة .

وتدل القرائن وتؤكد النتائج ؛ أن جميع هذه المسائل إنما تستحق الكثير من العناية والاهتمام ، وعلى أن هناك بعض الإشعاعات لا تزال غامضة التكوين والتأثير .

* * *

ويتوقف عادةً مدى انتشار الغبار الذرّى ، ومعدل تساقطه من الجو إلى الأرض إلى حد كبير على نوع السلاح الذرّى الذى يختبر ، وعلى طبيعة مكان إجراء التجربة ، ثم على بُعد الانفجار عن سطح الأرض ، بمعنى أن نتائج كل تجربة تجرَى وما يتبعها من إشعاعات وغبار وحرارات وأمواج تسرى فى جو الأرض ، كلها عمليات تختلف من حالة إلى أخرى .

والمعروف أن من الغبار الذرّى ما يتساقط سريعاً ومحليًّا بسبب حجومه وأوزانه الكبيرة ، ومنه ما يتساقط مع المطر على أبعاد كبيرة من مكان التجربة ، كما أن منه ما قد يدخل طبقات الجو العليا : كأعالى

الستراتوسفير ويبقى عالقاً فى الهواء سنين عديدة .

ويتضمن النوعان : الثانى والثالث أهم أنواع الغبار الذرّى الذى ينجم عن تساقطه ترسب عدة عناصر مشعّة لا تستقيم معها الحياة، ومن هذه العناصر سترانشيوم ٩٠ الذى من خصائصه أنه إذا ما ظهر بكميات كافية سبّب الأورام الخبيثة والسرطان وأمراض الدم والأعصاب المستعصية . ومن هذه العناصر ما يؤثر على الوراثة .

ويقال إنه فى ظل بعض هذه المواد بدأ جيل جديد من الحشرات والميكروبات ثم الفيروسات فى طريق التكاثر وتثبيت أقدامه على الأرض وفى جوّها ، وعلى رأسها جميعاً الأنفلونزا الخبيثة !

ونحن فى حين نجد أن الإشعاعات الذرّية يمكن أن تحدث تغييرات أساسية فى الجنس أو فى الخلايا الحاملة لخواص الوراثة ونحوها ، يبدو لنا أنه فى الأحوال العادية تظهر بعض هذه الأسباب خارج نطاق تأثير النشاط الإشعاعى الذرّى .

ولقد ثبت أن السترانشيوم ذا النشاط الإشعاعى له ميل خاص للاستقرار فى عظام الأحياء ، وبسبب تأثيره السام القوى الإصابة بفقر الدم والسرطان بكافة أنواعه ، إلا أنه خفيف التأثير على الخلايا الوراثية .

وهناك عوامل طبيعية تعمل من تلقاء ذاتها على تقليل كميات هذه المادة الخطرة ، كما أن الجسم البشرى لا يمتص أكثر من $\frac{1}{4}$ إلى $\frac{1}{10}$ من السترانشيوم الذرّى الذى يترسب فى التربة ، ويمكن للماء الذى يجرى على بعد عدة سنتيمترات تحت سطح الأرض أن يكون خالياً من هذه المادة تماماً .

وهناك حالات جوية خاصة تتميز بطبيعتها بإمكان توافر الغبار الذرّى فيها وتركيز النشاط الإشعاعى بها عند إجراء التجارب ، أو لمجرد تسرُّب الإشعاعات الذرّية إليها ، وعلى رأس هذه الحالات جميعاً الأجواء المتربة أو المضببّة ، كأجواء الصحارى أو المدن التى تتوافر فيها الرمال المثارة أو الشابورة بأنواعها . فالغبار الجوىّ العادى معرض لحمل الإشعاع الذرّى ، ويمكن أن تلتصق به النوى المشعة أو النشطة . وما الغبار الذرّى فى الواقع إلا مجموعة ضخمة ومعقدة من الجسيمات المشعّة المختلفة على صورة ذرّات وسُحب ورماد وأبخرة . . . إلخ ، تدخل فى تكوينها كافة المواد التى يصنع منها الجهاز النووى المتفجر ، وما يحيط به ، أو ما يجاوره من مادة عند الانطلاق .

ولهـذا السبب تعتبر الأجواء المتربة عموماً من أسوأ وأخطر الأجواء فى حالات إجراء التجارب الذرّية ، كما أنهـا لا تصلح لإنشاء الوحدات الذرّية .

• • •

ومن أوصاف الوحدات الذرية ومزاياها ، أنه ينحصر فيها الإشعاع الذرّى فى حيّز معيّن ، ولا ينطلق حرّاً كما هو الحال عند إجراء تجارب الأسلحة الذرّية .

وعندما لا يتعدى انتشار الإشعاع الذرّى حيزاً معيّناً باستخدام الحواجز الخاصة ، ينحصر تأثيره على هذا الحيز أو ما قد يتصل به إتصالا مباشراً . أما إذا تسرّب الإشعاع إلى الجوّ أو المياه أو سطح الأرض لسبب من الأسباب بطريقة من الطرق فإن احتمالات تأثر الأحياء بهذه الإشعاعات قد تمتد إلى مسافات كبيرة .

ولما كان الجوُّ المحلىُّ وغازاته وشوائبه هى أكثر الأوساط الناقلة لمواد الإشعاع الذرّى ، فإن هذا الأخير يمكن أن يتسرب سريعاً على مساحات واسعة فى حالات الأجواء المناسبة .

ولمثل هذه الاعتبارات نجد دراسات الطبيعة الجوية التى ترتبط بهذا الموضوع من الأهمية بمكان ولها علاقة وثيقة بالمسائل المتعلقة بالصحة وسلامة الأبدان .

وقد تكون المواد المتسربة فى صورة غاز أو دخان أو ذرّات صغيرة مختلفة الأحجام ، كما إنها قد تتسرب إلى الجو باستمرار : كإضافات صغيرة ، أو هى قد تنطلق بكميات هائلة نتيجة انفجار مفاجىء .

وقد يحدث أن تنساب المواد المشعّة النشطة تحت درجات عالية من الحرارة وترتفع فى الجو قبل أن يتم انتشارها فيه فى صورة سُحُب ذرّية .

ومن الضرورى تحديد الخواص الطبيعية للمواد المشعّة المتسربة قبل أن نحاول بحث انتشارها . ويدخل فى معالجة هذه المواضيع قياس التوزيع الرأسى لدرجات الحرارة فى الجو المحلى والرياح وما يطرأ عليها من تغيرات ومعاملات الحركة غير الانسيابية ، أو الحركة المزجية ، إلى غير ذلك من العناصر الجوية . وحيثما تتركز الإشعاعات الذرّية تكون معرفة سرعة الرياح واتجاهاتها من الأهمية بمكان ، ولهذا كله يلزم دائماً وضع الافتراضات المختلفة التى تثيرها مسائل الرياح والغبار الجوّى والنشاط الإشعاعى ، وخصائص الكتل الهوائية السائدة . . . إلى غير ذلك من الدراسات الجوية التى تتعلق بالوحدات الذرية والتى لا غنى عنها فى تأمين حياة البشر .

* * *

وتدل نتائج التحليلات المختلفة على أن الجرعات التى خصّت عظام الأطفال من إشعاعات السترانشيوم المشعّ فى الوقت الحاضر — قبل أن تجرى فرنسا تجاربها — تعادل فى المتوسط وعلى وجه التقريب، ما ينتج من زيادة الإشعاع فى الطبيعة على علو ١٠٠ متر .

ومن المعروف أن الأشــعاع فى الجو يتواجد لأسباب طبيعية ، وأنه يزداد بالارتفاع عن سطح الأرض ؛

وحتى عهــد قريب كانت الإضــافات الصناعية التى نجمت عن إجراء التجارب الذرّية تعادل فى المتوسط على سطح الأرض كله نحو ذلك أو أكثر بقليل من الجرعة المقدرة لحدوث الخطر الحقيقى على الأرض بأسرها ، إلا أنه بطبيعة الحال يحدث أن تتجمع هذه الإشعاعات فى حيز معين يعم فيه الخطر خلال فترة ما قبل أن تنتشر وتتناثر ، كما يحدث عادة فى منطقة الانفجار الذرّى بالذات .

* * *

والمعروف أن أغلب الأسلحة الذرّية التى تقارب طاقاتها حدود الطاقة المنبعثة من تفجير آلاف الأطنان من الديناميت يقتصر انتشار غبارها على مناطق الجو السفلى الممتدة إلى علو متوسطه ١٠ كيلو مترات (منطقة التروبوسفير) ، أما الأسلحة ذات ملايين الأطنان (الميجاطن) فهى من القوة بحيث تستطيع أن ترسل كميات وفيرة من الغبار الذرّى المختلف الصفات إلى طبقة الستراتوسفير . وسريعاً ما ينتشر الغبار والرماد بدورات الرياح ، كما إنه فى الوقت نفسه يأخذ فى الترسب (كمطر ذرّى) بطرق مختلفة وكميات متباينة .

وأهم العوامل التى تعمل على تساقط هذا الغبار ، هى الجاذبية وحركة الهواء غير الانسيابية (الدوّامية) ثم المطر .

وعند ما تجرى التجربة فى جو الأرض وعلى بُعد مناسب من سطحها ، تتولد أعداد وفيرة من الكهارب ، (الألكترونات) النشطة التى تنطلق إلى أعالى الجو حيث يحتبس أغلبها مجال الأرض المغناطيسى ، ويصحب ذلك تولّد بعض ظواهر الجو العلوى العجيبة : مثــل الفجر القطبى (الأورورا) ، والعواصف المغناطيسية التى تشــلّ أعمال وإذاعات الراديو والتليفزيون ، وهى ناحية لها قيمة كبرى إبّان الحروب على أية حال .

ويقسم الغبار الذرّى من حيث مجالات ترسُّبه إلى أنواع ثلاثة هى :

١ – الغبار الذى يتساقط سريعاً ، خلال العشر إلى العشرين ساعة التى تلى الانفجار ، وهو بطبيعة الحال غبار حديث التولد عظيم النشاط الإشعاعى ، كما إنه كبير الحجم نسبياً ، ويؤثر سريعاً على الأجسام الحية ويصيبها بأوخم الأضرار .

٢ – الغبار الذى يتساقط خلال المدة الممتدة من بعد يوم إلى عدة أسابيع من تاريخ الانفجار . ومثل هذا الغبار يمكن أن يطلق عليه اسم «الغبار متوسط العمر» ، ذلك لأنه لا يعتبر حديث التولد كسابقه ، كما إنه ليس قديم التكوين بالمعنى الصحيح .

٣ – الغبار القديم ، وهو الذى يبقى عالقاً فى الجو خلال الفترات الممتدة من عدة شهور إلى عدة سنين ، قد تصل إلى عشر ، وأغلبه تسببه الانفجارات العنيفة ، كما إنه يتساقط ببطء شديد من أعالى منطقة التروبوسفير أو من منطقة الستراتوسفير كما قدمنا .

* * *

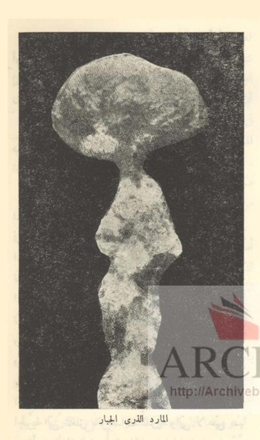
وأهم العوامل الطبيعية التى تعمل دائبة من تلقاء نفسها على ترسيب الغبار الذرّى ، هى جذب الأرض . فذرّات الغبار يمكن أن تتساقط متأثرة بأوزانها تماماً ، كما تتساقط الأجسام الأخرى .

ومن هذه العوامل أيضاً : الهطول أو المطر بأنواعه ، فنقط المطر وبلورات الثلج والجليد المتساقط من السماء ، كلها يمكن أن تحتبس معها كميات وفيرة من الغبار الذرّى ، خصوصاً من النوع متوسط العمر .

ولعل أهم الوسائل المستخدمة فى قياس الغبار الذرّى ، ينحصر فى قياس كمياته التى تترسب على سطح الأرض ، بما فى ذلك سترانشيوم ٩٠ ، أما الكميات التى تتساقط مع أنواع الهطول المختلفة فهى لا تعطى فكرة صحيحة نظراً لتسرُّب المياه المستمر واختلاطها بغيرها .

* * *

ويترسب الغبار الحديث بأجمعه عادةً على بُعد بضع مئات من الكيلومترات من مكان الانفجار . وتختلف كمياته باختلاف قرب أو بعد السلاح الذرّى عن سطح الأرض أثناء عملية الانفجار نفسها : فإما



المارد الذرى الجبار

أن تنطلق القنبلة فى أعالى الجو ، وإما أن تفجر قريباً من سطح الأرض ، أو أن يكون الانفجار على السطح أو تحته ، وفى هذه الحالة الأخيرة بالذات تهشم وتتمزق وتتبخر كميات وفيرة من مادة قشرة الأرض وما عليها – تقدّر بآلاف الأطنان – ويصبح بعضها أثراً بعد عين ، وتختلط هذه المساحيق بمواد القنبلة نفسها وتكون مجموعة مفقدة من الغبار الذرّى المشعّ الذى يصعد إلى عنان السماء فى صورة مارد جبّار تكتنفه الدوّامات العنيفة – (راجع الشكل)

وعندما يتوقف نموُّ المارد الذرّى فى الاتجاه الرأسى تكون الدوامات العنيفة المتولدة داخله قد

هدأت نسبياً ، ويستغرق ذلك بعضاً من الوقت : وعند ما تتوقف هذه الدوَّامات بالفعل تبدأ الجسيمات الكبيرة وذرَّات الرماد الثقيلة فى الترسب إلى سطح الأرض .

وسريعـــاً ما تتمخض الحوادث عن تغطيــة مساحة واسعة حول مكان الانفجـــار بذرات نشطة الإشعاع .

وعند ما يتمُّ الانفجار فى أعالى الجو ، لا تكون هنالك فرصة كافية لاختلاط مواد القنبلة المشعَّة بمواد القشرة الأرضية ، وقد لا تتاح الفرصة لإثارة تراب الأرض ، وعندها يقتصر أغلب الغبار الذرِّى على مواد القنبلة ذاتها ، ويكون فى صورة ذرَّات دقيقة الحجم جداً إلا أنها على درجة كبيرة من النشاط .

وقد حدث أن تمَّ الانفجار فى بعض الحالات على أبعاد كبيرة من سطح الأرض . وبرغم ذلك؛ انتقلت مواد الأرض إلى أعلى وكأنما هى تحشر حشراً إلى جسم المارد الذرِّى .

وتدل التجـــارب والأرصاد على أنه فى سائر الانفجارات السطحية يترسب نحو ٧٠٪ إلى ٨٠٪ من الذرَّات المشعَّة على مساحة تمتد إلى مئات الكيلومترات من مركز الانفجار ؛ وتزداد هذه النسبة كثيراً عند ما يتمُّ الانفجار تحت سطح الأرض .

وتحمل تيارات الهواء المختلفة الشدة والاتجاه ، الرماد العالق وتسوقه معها حيث يأخذ فى الترسب البطىء من طبقة إلى أخرى . وفى العادة يتناسب زمن ترسب أى نوع من الذرات خلال أى طبقة من طبقات الجو تناسباً عكسياً مع سرعة هبوط أو تساقط هذه الذرات ، بمعنى أن الذرَّات الثقيلة تهبُّ بسرعة أكبر ، وتترسب فى أزمنة أقل من الذرات الخفيفة . وعلى ذلك فإن المسافة الأفقية التى يمكن أن تقطعها عينات بالذات من الغبار الذرِّى خلال ترسُّبها من ارتفاع معين يمكن تقديرها حسابياً بتجميع المسافات الأفقية التى يقطعها هذا الغبار أثناء ترسبه خلال الطبقات المختلفة التى يتضمنها هذا الارتفاع ، ويدخل فى ذلك بطبيعة الحال سرعة الرياح واتجاهها فى كل طبقة ، وكذلك الضغط والرطوبة ودرجة الحرارة .

وعلى الرغم من أن ترسُّب الغبار الذرِّى الحديث يتمُّ أغلبه بفعل الجاذبية الأرضية ، وعلى الرغم من أن هذه العملية يمكن أن تستمر نشطة خلال عدة أيام ، فإن المعروف أن العامل الأساسى فى ترسب الغبار الذرِّى متوسط العمر ، هو الهطول بأنواعه . ففى أحد الاختبارات — قنبلة نيڤادا عام ١٩٥٥ مثلا — ترسب أكثر من ٨٠٪ من الغبار الذرِّى متوسط العمر بوساطة المطر الذى أعقب تلك التجربة ، كما أن ما يقرب من نصف الغبار الذرى الذى أثارته القنبلة ترسب فى طبقة التروپوسفير فى مدى ٢٢ يوماً من تاريخ إجراء تلك التجربة .

* * *

ويقول بعض العلماء ؛ إننا كما قد نعزو ازدياد كميات الغبار الذرِّى المترسب فى الأيام المطيرة التى تعقب بعض تلك التجارب إلى ما يشاهد من ازدياد كميات الهطول بأنواعه ، علينا أيضاً أن نعزو ازدياد كميات الهطول هذه إلى ازدياد درجات تركيز الغبار الذرِّى فى تلك الحالات ، خصوصاً وإن هناك علاقة طبيعية يمكن أن تقوم بين الظاهرتين على أسس علمية سليمة .

وفى العادة يتناثر المارد الذرِّى وينقسم إلى عدة أجزاء بوساطة تيارات الهواء فى طبقاته المختلفة ، وينطلق كل جزء فى صورة سُحُب ذرِّية يصحبها نشاط إشعاعى عظيم . وعند ما تلائم الظروف الجوية سقوط الأمطار خلال مرور هذه السحب تبلغ قيم ما يترسب من الغبار الذرِّى متوسط العمر أقصى درجاتها ، وقد تصل إلى ٢٠ مرة ضعف ما يترسب إذا لم يتساقط المطر .

وهناك إلى جانب هـذا كله ؛ ترسبات محلية للأتربة الذرية يحدث أكثرها على المرتفعات والمبانى وما على شاكلتها ، وذلك بسبب اعتراضها للغبار ، أو بمعنى أصح لتيارات الهواء الحاملة له . ولهذا السبب تظهر النسب العالية من المواد المشعّة فى العصر الذرى على أغصان الشجر وجذوعه والأعمدة والتماثيل العالية والمبانى الشاهقة . . . الخ .

وعند ما يمتدُّ المارد الذرِّىُّ إلى عنان السماء ويدخل طبقة الستراتوسفير ، تظل بعض أنواع من الغبار الذرىّ عالقة فى الجو مدة طويلة . وقد حدث أن امتدّ المارد الذرى فى بعض التجارب إلى علو ٢٥ كيلومتراً .

ويتساقط الغبار العلوى تدريجاً من طبقة الستراتوسفير إلى طبقة التروپوسفير ببطء شديد ؛ حيث يمكن أن يترسب جزء منه بوساطة المطر ، إلا أنه لا يكون فى صورة سحب أو تجمُّعات كثيفة كما فى حالات الغبار متوسط العمر .

• • •

وكانت التجارب الذرية تجرى — فى العادة — فى المناطق النائية ، وفى حالات الجو المستقرة التى لا تلائم تكوين العواصف والأنواء ، والتى تكون معها تيارات الهواء فى منطقة الستراتوسفير منتظمة ، لأن هذه التيارات هى التى تعمل على توزيع الغبار الذرِّى الدقيق فى الطبقات العليا .

والذى شوهد هو : أن تلك التيارات توزِّع الغبار على خطوط الطول المختلفة بسرعة أكبر من توزيعها الغبار على خطوط العرض .

والغبار الذرِّى الذى يبقى عالقاً فى الجو ليكون الذرَّات المتوسطة والقديمة تصل أقطار جسيماته على الترتيب إلى أصغر من جزء واحد من عشرة أجزاء من الميكرون ، وإلى أصغر من جزء من مائة من الميكرون ، مما يجعل عمليات قياسه ورصده عمليات شاقة بالطرق المباشرة ، أو هى تكاد تكون مستحيلة بهذه الطرق .

وأعظم نتاج الانشطارات الذرِّية خطراً على وجه العموم ، هو الغبار القديم الذى قد يظل عالقاً فى الجو عدة سنين ، ولهذا تنادى الأمم بإيقاف إجراء التجارب الذرِّية ، وتعدُّها جريمة فى حق الإنسانية ، وقد طالبت أمتنا بذلك فى مختلف المناسبات .

وقد حسب كاتب هذا المقال عدد حبَّات الغبار الذرِّى الذى يكون المارد الذرِّى فى الحالات المتوسطة بما يعـادل ١٠^٢٤ حبة ،أى عشرة متبوعة بثلاثة وعشرين صفراً على الأقل ! ! وهـذا الرقم يفوق حدود الوصف والخيال ، إلا أنه يفسر لنا كيف تؤثر هذه الشوائب على الجو وتلوِّثه بإشعاعات وأتربة تضرُّ بالإنسان وما يملك من نبات وحيوان .

أما كمية الحرارة التى تنبعث من القنبلة الذرية العادية ، فيمكن أن تكون فى حدود ٣ × ١٠^١٣ سعر حرارى ، أو ٣ متبوعة بثلاثة عشر صـفراً ! وهى كمية من الحرارة لا يستهان بها . وترتفع درجة الحرارة داخل المارد إلى حدود ٣٠٠٠ درجة سنتجراد ، وهى كافية لصهر جميع ما يصادفها من مواد الأرض وصخورها ومعادنها ، وتحويلها إلى أبخرة .

أما فى القنابل الإيدروچينية ؛ فإن هذا الرقم بطبيعة الحال يدخل فى حدود الملايين بسبب تضاعف الطاقات الحرارية المنبعثة .

وبصرف النظر عن الغبار الذرِّى وترسباته ، تغطى القنبلة الذرية عند انفجارها مساحة تكاد تكون دائرية قطرها نحو ثلاثة أرباع الكيلومتر . وترتفع درجة الحرارة داخل هذه المساحة إلى قدر يعادل نصف درجة حرارة سطح الشمس فلا يُبقى ولا يذر !

وسرعان ما تتسرب هـذه الطاقة كلها إلى الجو

حتى يتمّ التعادل الحرارى تقريباً ، وعندها نقول إن السحابة الذرية قد بردت ، وأخذت تتناثر بالرياح على النحو الذى وصفناه .

• • •

وفى ٥ من يولية عام ١٩٥٧ فجرّت أمريكا فى صحراء نيڤادا قنبلة قدّر حجمها بما يعادل ثلاثة أضعاف ونصف ضعف كلٍّ من القنبلتين اللتين هدمتا مدينتى : هيروشيما وناجازاكى اليابانيتين فى الحرب العالمية الماضية .

وقد اهتزّت الأرض إثر هــذا الانفجار ، وانتشرت موجة من الحرارة الزائدة إلى مسافة ٢٠ كيلومتراً ، أعقبها حدوث ضغوط جوّية ، وتيارات هوائية عنيفة دوّت فى أرجاء الصحراء . وأخشى ما نخشاه أن تعمد فرنسا إلى إجراء مثل هذه التجارب فى الصحراء الكبرى ، لا سيما وأنها تقع فى مناطق ركاب الخيل المعروفة بتيارات الهواء الهابط من أعلى ، والرياح البخارية ، فتصيب شمال إفريقية بكثير من الضرر الذى لا نحب أن نخوض فى تفاصيله بعد هذا الذى قدمناه .



إمبراطورية إفريقية في العصر الوسيط

(٣٠٠م - ١٠٧٦م)

بقلم الدكتور عبد الرحمن زكي

اقتبست «غانة» اسمها من المدينة، التي كانت حاضرة الدولة قبل أن تصبح إمبراطورية. وتتفق كلمة المؤرخين على أن مملكة غانة تأسست حوالي عام ٣٠٠م، ثم نمت واتسعت رقعتها، فامتدت من نهر النيجر إلى ساحل الأطلسي غرباً، وشمالا عند حافة الصحراء الكبرى، وكانت تشغل في مراحلها الأولى أراضي البلاد التي كانت تُعرف باسم السودان الفرنسي (جمهورية مالي اليوم).

ثم تحولت «غانة» على مر الزمن من مملكة إلى إمبراطورية قبل ازدهار دولة المرابطين بمائة سنة تقريباً، حتى بلغت أسمى مكانة في تاريخها خلال السنوات الخمسين التي سبقت عصر المرابطين الذهبي.

ولقد استطاع شعب غانة أن يقيم دولته الفتية، ولا يدل هذا الاسم على الشعب، ولكنه أطلق على الطبقة الحاكمة أحياناً أو على الحاضرة كما ذكرنا. وكان أول ملوكهم «كاز» فاتخذ بلدة «أوكار» قرب «تنبكت» عاصمة له، وتمكنت هذه الدولة، أو بعبارة صحيحة الأسرة الأولى، التي تألفت من أربعة وأربعين ملكاً في المدة الممتدة من القرن الرابع حتى القرن الثامن الميلادي أن تبسط حكمها بين أوكار وحوض. واستطاع في آخر هذا القرن أحد شعوب الماندي، وهو «السوننكة» أن يرث دولة غانة، واستولى على الحكم سنة ٧٧٠م.

ولم يصل إلينا من أحوال شعب غانة إلا القليل؛ كان بعضه يزرع الدخن وبعض المحصولات، ويشتغل بعضه الآخر في صيد الأسماك، وكانوا يلبون نداء الملك لحمل السلاح في وقت الحاجة لرد الأعداء.

ويمدنا الإدريسي بصورة لمجتمع غانة وأسلوب معيشة الشعب وحكامه، فقال إن عمارة القصر الملكي، كانت تزينها التماثيل والرسوم المنقوشة ولوحات الصور، وتتخللها النوافذ الزجاجية.

كما يصف «محمود كعت» مؤلف تاريخ الفتاش جانباً واحداً من البذخ الذي كان يتسم به بلاط كانيسا آي، أحد ملوك غانة في نهاية القرن السابع فيقول في وصف الإسطبلات الملكية:

«لم يكن هناك جواد واحد من جياد الملك الألف، لا ينام إلا إذا فرشت طنفسة تحته، وكان يوثق الجياد برباط من الحرير المجدول حول عنقه وفي قدميه، وكان لكل جواد ثلاثة أشخاص لخدمته، يأخذون أماكنهم في جواره، يعني أحدهم بطعامه، وثانيهم بسقيه، وثالثهم بما يخرج منه».

ويذكر مرة أخرى مؤلف تاريخ الفتاش، أن الملك كان في كل ليلة يجلس على عرش من الذهب الأحمر، ويحيط به حاملو الشعلات النارية، على حين يشاهد عشرة آلاف من رعاياه وهم يتناولون طعام العشاء من مطابخ القصر.

تلك هي إحدى صور البذخ التي كان يعيش فيها أباطرة غانة، وكان الملك يتوسط دائماً أبهة بلاطه الرائع؛ تلك الأبهة التي تعكس دون مبالغة بذخ

دولته وفرط ثروتها . كان يتخذ مجلسه فى إيوان الملك ، وقد رُصّعت ملابسه بالجواهر ، ويضع على رأسه ما يشبه التاج الذهبى ، ويحفّ به طاقم من الجياد المطهّمة بالحلى الذهبية ، على حين يقف خلفه عشرة من الغلمان الوصفاء يمسكون الدرقات والسيوف المذهبة ، وإلى اليمين يقف أبناء الأمراء التابعين لسلطانه ، وهم مرتدون الملابس الجميلة وقد رصّعوا شعورهم برقائق الحلى ، ويجلس الوزراء أمام الملك ، ويقف حاكم المدينة عند قدميه . وتحرس كلاب الصيد الإيوان الملكى ، وحول رقابها الأطواق والأجراس الذهبية والفضية ؛ وتلك كانت تتبع الملك دواماً أينما ذهب وطوّف .

وكانت تُقرع الطبول الملكية عند بداية أىّ حفل يشترك فيه الملك ، وكانت تعرف « بالدبّا » . أما أتباعه من الوثنيين فيركعون أمامه ، ثم يأخذون التراب من الأرض ويضعونه على رؤوسهم ، ويبدى المسلمون من رعاياه الاحترام بالتصفيق له !.

فإذا مات الملك ، وُضعت جثته على الطنافس والوسائد تحت قبة من الخشب ، وتوضع الأثواب وألوان الطعام والشراب إلى جانبها ، وكان يدفن معه المقرّبون من الخدم والأتباع الذين يشرفون على خدمته الخاصة أثناء حياته ، ثم تغطّى المقبرة بالحصير ، ويشترك الجمع المحتشد بإلقاء التراب على القبة حتى تصير كومة عالية ، ثم يحيطونها بخندق .

وقد احتوت الخزانة الملكية فى غانة على سبيكة ضخمة من الذهب ، كانت رمز الملكية ، اشتهر أمرها فى العالم المعروف إذ ذاك ، وقدّر بعض الخبراء زنتها بثلاثين رطلا . وذكر ابن خلدون أنه بعد أن سقطت مدينة غانة فى قبضة المرابطين (١٠٧٦ م) وبعد ثلاثمائة سنة بيعت تلك السبيكة إلى أحد التجار فى مصر ، وقدّر زنتها طنّاً . . . !

* * *

وكانت صلات غانة التجارية مع العالم الخارجى من الأهمية بمكان ، ويرجع ذلك إلى توسّط موقعها . فقد كانت تشغل رقعة الأرض التى تقع عند الطرف الجنوبى لطريق القوافل الغربية عبْر الصحراء الكبرى ، الذى امتدّ بين سجلماسة فى بلاد المغرب ، ماراً بتفزة التى اشتهرت بمناجم الملح .

وكانت « غانة » تستورد القماش والمنسوجات الحريرية والنحاس والملح ، وتصدّر تراب الذهب ، وربما الجلود .

ولم يكن معظم ذهب «غانة» يعثر عليه فيها ، لكن كانت « ونجارة » أهمّ الديار التى أمدّتها به ، وكان شعب الونجارة يقطن بقعة فسيحة امتدت ثلاثمائة ميل طولا ، وخمسين عرضاً فى جنوب منطقة نهر سنغال ، وليس من اليسير أن نعرف بالدقة موقع معادن الذهب فى ديار « ونجارة » .

وكان لغانة — كما قلنا — علاقات تجارية بينها ودول الشمال الإفريقى عن طريق تجارة الذهب .

وقد ذكر ابن حوقل الجغرافى العربى (حوالى عام ٩٧٥ م) أنه شاهد فى « أودغشت » على حافة الصحراء (وكانت على مسيرة خمسة عشر يوماً إلى غربىّ مدينة غانة — صكّاً قيمته ٤٢,٠٠٠ دينار كُتب على ذمة تاجر فى سجلماسة .

● مدينة غانة أو كومبى

ومدينة غانة أو « كومبى » كما أسماها شعب غانة ، هى عاصمة الإمبراطورية السوداء ؛ تألفت من قسمين هامّين ، يقع كل قسم منهما على تل ، وتمتد نحو الوادى على رقعة سهل فسيحة ، وكان كل قسم يبعد عن الآخر نحو ستة أميال ؛ يقطن المسلمون أحدهما ، ويسكن الوثنيون فى القسم الآخر ، وقد أطلق المسلمون على ذلك القسم « الغابة » لأن الأحراش كانت تحيط بها

من كل جانب ، وهى موضع تقديس الأهالى ، وبها المقابر الملكية ، ويعيش الكهنة والسحرة وعبّاد الأوثان فى الأحراش ، كما أقيم فيها سجن عتيد ليقضى فيه المحكوم عليهم بالموت أيامهم الأخيرة .

وكان فى المدينة الإسلامية اثنا عشر مسجداً ، وقد عاش فيها كثير من العلماء ورجال الدين والأدب والطلاّب ، وكانت اللغة العربية لغة التدوين ، ليس عند المسلمين فحسب ، بل فى جميع أنحاء الإمبراطورية .

وكان فى المدينة الوثنية مسجد واحد ، يؤدى فيه ضيوف الملك من المسلمين الصلاة ، يقع إلى جوار دار القضاء .

وقد شغل مناصب الدولة المسلمون والوثنيون على السواء . ويذكر المؤرخ البكرى أن غالبية الوزراء كانوا من المسلمين ، وأن القائم بشؤون الترجمة فى بلاط الملك ووزير الخزانة كانا من المسلمين أيضاً .

° ° °

كان قسما المدينة ؛ أى : كومبى ، مشيّدين بعناية ، بُنى بعض دُورها بالحجارة وبعضها الآخر باللّبِن .

وقد ذكر ابن خلدون أن عدد سكانها كان كبيراً ، وأنها — أى المدينة — كانت من أكبر مدن العالم وأكثرها ازدحاماً بالسكان ، وكان أهلها يرتدون الملابس الصوفية والقطنية والحريرية والمخمّلة ، كما ازدهرت فيها صناعات نسج الأقمشة ، وزراعة التمر ، وصناعة النحاس والأحجار الكريمة والدروع والأسلحة المطعّمة بالذهب والفضة .

وقد استمد البكرى وصف كومبى حاضرة غانة ، من المعلومات التى كان يحصل عليها من تجار البربر الذين عرفوا المدينة جيداً ، وتتحدث معظم هذه المعلومات عن رخاء كومبى وأبهة القصر ونشاطها التجارى .

● الطوارق والمرابطون وغانة

تلك هى نظرة شاملة لما كانت عليه أحوال غانة ومجتمعها فى الشطر الأول من تاريخها الوسيط ، وننتقل الآن إلى التحدث عن تاريخها ، وأهم الأحداث التى مرّت بتلك الإمبراطورية السوداء .

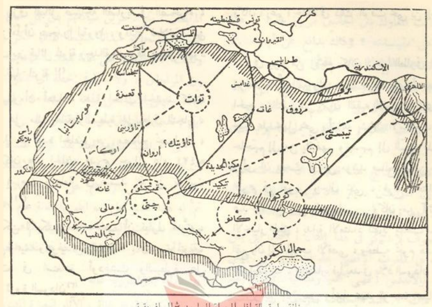
° ° °

كان لإسلام قبائل الطوارق (الملثّمين) فى القرن الثالث الهجرى — التاسع الميلادى أثر فى تطور الأحداث الهامة فى المغرب الإفريقى والسودان ، لا سيما بعد أن قام حلف لجمع شمل الملثّمين بزعامة اللمونى « تيولان بن تيكلان » الذى اعتنق الإسلام . وكان من أهداف الحلف ، التوسع نحو الجنوب لنشر الإسلام بين القبائل الزنجية بالسودان الغربى ، ولذلك كان لا بد أن يصطدموا بغانة التى كانت قد وصلت إذ ذاك إلى أوج مجدها وتوسُّعها ، حتّى لقد وصفها ابن خلدون بقوله : « كانوا أعظم أمة وأضخم ملك » (١) وامتدت منطقة نفوذهم من ثنيّة نهر نيجر جنوباً حتى مدينة أركى فى الشمال ، وتقع على مسيرة سبعة أيام من مضارب قبيلة لمتونة قرب وادى نون ، ولكن كان من حسن طالع حلف الملثمين الصنهاجى أن دبّت عوامل الضعف فى هذه الدولة الزنجية الكبيرة فى هذا الوقت بالذات .

ولقد زحف الملثّمون بجيوشهم حتّى استولوا على أودغشت ، واتخذوها حاضرة لهم ، وفرضوا الجزية على المغلوبين ، وقد انتهز شعب صوصو فرصة هذا الاعتداء ، على جارته غانة ، فضربها من الجنوب .

ثم تفككت روابط الحلف بين قبائل الملثمين عام ٣٠٦ هـ (٩١٨ م) ، فانتهزت غانة أحوال تفرّق الحلف ، وبسطت ظلها على ما حول مدينة أودغشت مرة

(١) ابن خلدون : « العبر » ج ٦ ص ١٩٩



غانة وطرق القوافل الموصلة إليها من شمالى إفريقية

أخرى ، ولكنها لم تستطع ردَّ أملاكها السابقة بعد استقرار الملثَّمين فيها . ويبدو أن غانة قنعت بالسيطرة على أودغشت ، لأن ذلك معناه التحكم فى طريق التجارة بين بلاد السودان وسجلماسة والمغرب ، وفى ذلك ربح طائل لاقتصادياتها . ومن ثمَّ وقفت غانة ثانية على قدميها طوال السنوات الخمسين التالية كأعظم قوة فى السودان الغربى .

ولعل أهم آثار التصادم أن تسرَّب الإسلام إلى غانة للمرة الأولى .

ثم بدت عوامل جديدة أثَّرت على العلاقات بين قبائل الملثَّمين ، فاتفقت كلمتهم على إعادة الوحدة والحلف مرة ثانية ، فكرُّوا على غانة ثانية ، واستولوا على أودغشت ، ويحتمل أن يكون ذلك قد تمَّ حوالى عام ٣٥٠ هـ (٩٦٠ م) ، فإن ابن حوقل (المسالك ص٧١) طوَّف بديار الملثَّمين فى ذلك الوقت تقريباً ، ودخل أودغشت ، ووصف قوة ذلك الحلف الجديد .

وعادت صنهاجة لبسط ظلها من جديد على الديار الممتدة من جبال درن فى الشمال إلى ثنية النيجر فى الجنوب ، ولم تهدأ ثائرة النضال واستردت أودغشت ، وتفرَّقت كلمة الملثَّمين وعمَّتها الفرقة من جديد فى أوائل القرن الخامس . . . وانتظروا فرصة مقبلة !

لم تنته أحداث الملثَّمين عند هذا الحد . كانت المعارك الأولى نقطة البداية ، حتى انطلقت دعوة دينية انبثقت فى صفوفهم . . . تلك الدعوة التى وحَّدت صفوفهم ، وأذكت فى نفوسهم الرغبة فى الجهاد .

وقبل أن نتحدث عن آثار تلك الدعوة على مهاجمة غانة ، نقول : إن قبائل صنهاجة الجنوب لم تستطع العيش فى ظل الفرقة بين قبائلها ، فقد كانت أحلاف زناتة والمصامدة فى الشمال لا تزال تسدُّ مسالك المغرب والمحيط ؛ وكانت غانة تهدد تجارة السودان ، وهى

مصدر رزق لقبائل صنهاجة الضاربة فى الصحراء ، فكان لزاماً أن يتّحدوا ليقووا ، وقدتمّ فعلانوع من التحالف بن قبائل لمتونة وجدالة ومسوفة بفضل الجهود التى بذلتها لمتونة [١].

ويبدو أن أهداف هذا الحلف الجديد كانت الهجوم على ملك غانة والسيطرة على طرق التجارة ، واسترداد ما فقده الحلف من مصالح تجـارية ، وربما كان هذا الحلف قد تمّ حوالى عام ٤٢٤ هـ (١٠٣٢ م) بزعامة أبى عبـد الله بن نارشت اللمتونى [٢].

ولكن لم يكتب لهذا الحلف أن تطول مدّته ، فقد قتل زعيمه وهو يقاتل ملك غانة ، وهزمت لمتونة، وأخفقت فى استعادة أودغشت والسيطرة على مصادر ثروة السودان[٣].

وكان من نتائج تلك الهزيمة أن تخلّت لمتونة عن زعامة قبائل الملثّمين ، ويرجع بعض أسباب هزيمتها إلى أن مضارب رجالها كانت فى أقاصى الشمال قرب حدود المغرب الأقصى ، وكان انتقالها إلى الجنوب وتخطيها حوض نهر سنغال للهجوم على السودان يتطلب الجهود والأموال ، فلم تستطع أن تمضى فى هذا الجهاد حتى تبلغ هدفه .

وآلت زعامة الملثّمين إلى قبيلة «جدالة» ، فأسرعت إلى المعركة التى كانت لا تزال مستمرة ، إذ أنها لو تخلّت عن القيادة لذهبت قوة الملثّمين . وعادت غانة تتسرب إلى الشمال ، وتقضى على الجهود التى بذلت فى نشر الإسلام . وكانت جدالة أقدر على كفاح السودان ، لقرب ديارها من مملكة غانة ، وأعرف بأحوال البلاد وطباع أهلها ولغتها أيضاً.

وكان « زعيم » جدالة فى ذلك الوقت يحيى بن إبراهيم .

• • •

فى يوم من الأيام كان الزعيم الطارقى يحيى بن إبراهيم مارًا بالقيروان عقب عودته من تأديته فريضة الحج ، فالتقى بابن عمران الفقيه الفاسى ، الذى دهش حينما علم بجهل يحيى وأتباعه بشؤون الإسلام ، فلمس حاجتهم إلى من يثقّفهم ويهديهم إلى السبيل المستقيم ، ورأى أن يبحث له عن مرشد صالح يمكّن الإسلام القويم فى نفوس رجال يحيى ، فوقع اختياره على عبد الله بن يس السجلماسى . وكان من آثار هذا الاختيار الموفق ، بداية الامتداد لنفوذ مذهب مالك من القيروان إلى المغرب الأقصى ، وتخطّيه تخوم هذه الديار نحو الجنوب ، وانتشاره فيما بعد فى بلاد السودان الغربى .

رحل ابن يس وأخذ يمهد للوحدة السياسية إلى جانب التمسك بأهداب الإسلام ، لكنه لم يوفق كما أراد ، فاتبع طريقة أخرى .

رأى أن يهاجر نحو الجنوب مع بعض رفاقه إلى جزيرة تقع عند مصب نهر سنغال الأدنى ، واتبع حياة التصوف والزهد والمرابطة ، وبدأ الناس يلتفّون حوله وينضمون لرباطه ، واتخذوا اسم المرابطين ، والحق يقال ، إنه وقع على كاهل ابن يس أن ينشئ جيلا جديداً من المسلمين ، ويهيئهم للون من حياة الجهاد ، ويعدّهم للقتال ، ويغرس فى صدورهم فى الوقت نفسه ، مبادئ الإسلام الصحيح . حتى إذا ما زاد عدد أنصاره من هؤلاء المرابطين ، خرج من رباطه ، ليحقق أهداف السياسة التى صممها ، وسار على رأس مجاهديه الشبان إلى السودان ، فاتجه إلى الشرق، نحو ثنية النيجر ، ودخل مدينة أودغشت عام ١٠٥٤ م وانتزعها من ملك غانة — الذى كان استردها من الملثمين — بعد سقوط الحلف الصنهاجى ، ثم حمل أهل غانة على اعتناق الإسلام ، فدان به غالبيتهم .

(١) الدكتور حسن محمود : « قيام دولة المرابطين » ص ١٠١
(٢) القلقشندى : « صبح الأعشى » ج ٥ ص ١٨٩
(٣) البكرى : « المغرب » ص ١٧٥

كانت المعارك بين الجانبين مريرة جدا .. هذا يدافع عن عقيـدته ، وذاك يدافع عن أرضه .. وفُقد فى هذه المعارك مئات القتلى .

وقد استشهد فى إحدى المعارك يحيى بن عمر ، ثم أوغل المرابطون فى تقدمهم إلى الجنوب ، وحالفوا زعيم التكرور فخاض غمار الحرب إلى جانبهم .

وكان من نتائج هذا النجاح أن انضمت قبيلة لمتونة إلى المرابطين . ثم عاد ابن يس إلى الشمال ووحَّد عدة قبائل أخرى انضمت تحت زعامته .

وسوف لا نذكر فى هذا المقال ، أعمال ابن يس وأتباعه فى المغرب الأقصى بعد انتصاره على جيش سجلماسة والأندلس ، فهى كثيرة ومتشعبة . ومما يؤسف له أنه مات فى أشد اللحظات حرجاً ، إذ استشهد فى قتال برغواطة (عام ١٠٥٧ م) . وبموته فقد المسلمون زعيماً ومجاهداً إفريقياً من كبار المناضلين فى نشر الدعوة . فقد أقام دولة واحدة ، ما يقرب من الصحراء الغربية كلها تحت لواء المرابطين ، والأقاليم الشمالية الخصبة التى تضمُّ سوس وأغمات وسجلماسة وتوابعها ، وفضلا عن ذلك كان قد انتهى من دعم أسس ثابتة لإمبراطورية كبيرة تقع حدودها فى خارج إفريقية .

اختار المرابطون خليفة لابن يس ، ولم يعش طويلا ، فآل الأمر إلى أبى بكر بن عمر الذى جعل مقرَّ حكمه فى أغمات فى المكان الذى قامت عليه فيما بعد مرّاكش الحالية . واستطاع أبو بكر بعد جهاد دام أكثر من خمس عشرة سنة أن يهزم مملكة السوننكة الخاضعين لغانة ، ويضم بلادهم إلى دولة المرابطين . وانكمش سلطان غانة ، وتفككت ممالكها ، واستقلت بعض أقاليمها .

وكانت غانة مع ذلك تنتهز الفرصة للانتقام من المرابطين ، وتهدد طريق سيادتهم بين كل حين وآخر . أليست الصحراء ميداناً فسيحاً لقتال الكر والفر ؟ ولذلك كان القضاء على غانة هدف الجماعات المتعصبة بين المرابطين ، ولا سيما فى خطة أبى بكر حينما قلّد قيادة الجيش الشمالى من قواته عام ١٠٦٢ م إلى يوسف ابن تاشفين وعاد إلى حرب الصحراء .

وجاء تنفيذ تلك الخطة بعد أربع عشرة سنة ، فتمكن بمسـاعدة تكرور[1] من الاستيلاء على كومبى ، وفرض الإسلام على جميع البلاد . وقد تمَّ له هذا النصر على إمبراطورية غانة عام ١٠٧٦م . ومن ثم صارت إليه ورجاله حقول الذهب الغنية ، وهى أهم مصادر الثروة السودانية فى ذلك الحين .

● نهاية إمبراطورية غانة

لم يكن لسقوط غانة ، الآثار البعيدة المدى المنتظرة التى كان يتوقعها الزعماء الإفريقيون فى ذلك الحين . ذلك لأن انهيار المرابطين كان سريعاً فى الجنوب ، بل أسرع من نهايتهم فى الشمال ، فقد عادت من جديد الخلافات القَبَلية ، تلك الخلافات التى كانت دواماً سبب ضعفهم وفشلهم ، وذلك لأن بعض قبائلهم ومن بينها مسوفة ولمتة رفضتا العمل معاً تحت زعامة لمتونة -- تلك القبيلة التى كانت بمثابة العامود الفقرى للمرابطين ، فى حين ظلت جدالة واقفة بعيدة عنهما .

وآل الأمر إلى يوسف بن تاشفين بعد موت أبى بكر عام ١٠٨٦ م ، ولم يكن سيد شمالى إفريقية فحسب ، بل صاحب الكلمة فى الأندلس ، حينما انتصر على الملك ألفونسو السادس فى معركة الزلاقة (٢٣ أكتوبر ١٠٨٦) .

وفى خلال عشرة أعوام بعد هزيمة غانة ، كان

(١) هى موطن قبائل التوكولور ، وتقع غربى غانة ، ويعرفون باسم التكارير وكانوا يؤلفون شعباً تجارياً نشطاً اخضعتهم فى القرن الحادى عشر .

المرابطون قد أسسوا إمبراطورية امتدت من السنغال ، غربى إفريقية إلى نهر الأبرو فى الأندلس . وقد دامت تلك الإمبراطورية حوالى مائة عام إلى أن قامت فى أعقابها دولة الموحدين .

وفى أثناء تفكك المرابطين وانشغالهم بدولتهم فى الأندلس ، استطاع السوننكة إحدى ممالك غانة ، أن يستعيدوا استقلالهم ، ولكنهم لما كانوا كالمرابطين تعوزهم الوحدة وتسودهم الروح القبلية ، فإنهم لم يستفيدوا بمزايا الظروف والأحداث المعاصرة ، فعاد الشقاق إلى صفوفهم ، ورغب كل إقليم أن يستقل ببلده ، ولم يعملوا فى سبيل وحدتهم للثبات فى وجه عدوهم المشترك فى الشمال .

وفى عام ١٢٠٣م استولى سومنجرو ملك الصوصو أقوى ممالك غانة على كومبى حاضرة البلاد ، وكانت عواقب هذا الاستيلاء خطيرة جداً . كان من أهمها خروج بعض التجار المسلمين والسوننكة الأغنياء إلى الصحراء ، ثم شيدوا بلدة جديدة فى الصحراء، تقع على بعد بضع مئات من الأميال إلى شمالى كومبى[1] على قطعة من الأرض كانت تستخدمها القوافل ، كان اسمها «ولاتة» ، ثم نمت البلدة على مر الأيام ، وأصبحت من أهم الأسواق فى الصحراء الكبرى . أما كومبى فقد مُحِيَ أثرها من التاريخ .

* * *

وفى ذلك العصر ، كانت «مالى» الصغيرة دولة تمر فى مرحلة الانطلاق ، وخشى سومنجرو أن يعلو شأنها يوماً من الأيام، فتُهدِّد دولته ، ولذلك قرر أن يضربها قبل أن تقوى عليه ، فوجَّه ضربة نحو جيشها وانتصر عليه ، وأخرى ضد بيتها المالك ، فذبح أحد عشر شقيقاً كان سيؤول إليهم حكم «مالى» ، ولم يذبح شقيقهم الثانى عشر لأنه كان كسيحاً لا أمل فيه . ولم يكن هذا الشاب الكسيح سوى « سوندياتة » الذى آل إليه حكم «مالى» فيما بعد وشيَّد إمبراطوريتها، وقضى على غانة قضاء تاماً ، وضمَّها إلى ملكه !

(١) أشار أبو الفداء وابن خلدون فى القرن الرابع عشر إلى كومبى= التى يبدو أنها كانت لا تزال باقية إلى ذلك التاريخ ، ولاشك أنه التبس عليهما الأمر وخلطاها بولاتة ، كما أثبت ذلك أحد الرواد الأجانب .



غراميات ناجي

بقلم الأستاذ صالح جودت

كان المرحوم الدكتور إبراهيم ناجى أكبر شعراء العاطفة فى عصره ، أو هو — كما يسميه الأستاذ العقاد — شاعر الرقة العاطفية .

ويستطرد العقاد فى هذا الوصف فيقول :

« وكل ما نعلمه أن مدرسة الرقة العاطفية Sentimentalism كانت غالبة على بعض أصحاب الأقلام ، الناظمين والناثرين ، من أدباء تلك الفترة ، وكان من أعلامها فى النثر مصطفى لطفى المنفلوطى ، ومن أعلامها فى الشعر إسماعيل صبرى ، ومن أتباعها طوائف شتى من المتعلمين المبتدئين فى صناعة الإنشاء .

« ولكن الشاعر إبراهيم ناجى نمط فى هذه الرقة العاطفية غير أنماط هؤلاء جميعاً ، وغير النمط الذى انتقل إلينا من اللغتين: الفرنسية والإنجليزية . ولا شك فى صدق تعبيره عن تلك الرقة العاطفية شعراً ونثراً ، بل خلقاً وشعوراً ، كما عرفناه وعرفه أصدقاؤه الأقربون » .

* * *

وإذا كان الأستاذ العقاد يؤثر أن ينسب مصدر هذه الرقة العاطفية فى ناجى وشعره إلى تأثير الوراثة ، إذ كان آباء ناجى يشتغلون بصناعة دقيقة رقيقة ، هى غزل خيوط القصب المذهبة التى تطرّز بها الستائر والأغطية والملابس ، فإننى أحب أن أضيف إلى تأثير الوراثة ، أثر البيئة التى رعت طفولة الشاعر ناجى ، الذى نشأ فى بيت من سبعة بيوت كانت تقوم فى مساحة هادئة من الأرض عند مدخل شبرا . وقد اتفق أصحاب هذه البيوت السبعة على أن يطلقوا على مستعمرتهم هذه : « مدينة الأحلام » .

كانت هذه المساحة يومئذ حقولا مترامية ، تجرى بها مياه الترعة البولاقية ، وتتفرع فى قنوات



إبراهيم ناجى

على جانبيها ، وتحفُّها أحراج ومروج من أعواد القصب والخيزران الهندى والحدائق والبساتين .

فى واحد من هذه البيوت السبعة نشأ ناجى .

وفى بيت آخر منها كان الحب الأول فى حياة الشاعر .

وصحيح أنه كان حب طفولة ، لكنه كبر من

جانب واحد ، هو جانب الشاعر ، حتى ملك عليه مشاعره ، وطارد خياله طول حياته على يأس .

لقد ظل هذا الحب مصدراً لإلهام الشاعر كلما أعوزه الإلهام ، بل لقد كان مصدر إلهامه الأصيل ، يجترّه كلما شارفه أيّ جمال فى أى زمان وأى مكان .

* * *

كانت قصة « داڤيد كوبرفيلد » لتشارلز ديكنز هى أول قصة عاطفية سمعها ناجى فى طفولته .

سمعها وأبوه يرويها لأمه . . .

ثم اقتنى القصة ، وراح يقرؤها عشرات المرات ، حتى ملأت عليه وجوده .

يقول ناجى : « الذى انطبع فى ذهنى هو داڤيد كوبرفيلد . لا أعرف السر فى ذلك ، ولكنى أعتقد أن قوة هذه القصة فى أنها سيرة صادقة لديكنز بالذات ، عبر فيها أصدق التعبير عن انفعالاته ، وشرح فيها الحب العفيف أوفى شرح . وكنت أنا إذ ذاك فى بدء محاولاتى للشعر ، فلم يكن عجيباً أن ينتعش ديكنز فى خيالى بسمو روحه ونقاء قلبه .

« وماذا فى قصة داڤيد كوبرفيلد ؟

« إنها تذكرنى — أو على الأقل تجرى فى خيالى — مع عودة الروح لتوفيق الحكيم . . . لا شىء غير الصدق والواقع . . . قصة غرام قد تنتهى للا شىء . . . ولكنها فى الحياة كل شىء .

« قصة غرام ديكنز بالفتاة دورا . . . دورا التى كان لا يقول إنها حبيبته ، بل كان يسميها وجوده العزيز . . . أبدع وصف فى لغة الهوى الرفيع . . . لم تكن حبيبته وحسب ، بل كانت وجوده جميعاً . . . كونه الملهم . . . وحبه الصافى »

كلُّ هذا أدركه ناجى وهو لم يتجاوز الحادية عشرة إلا منذ أيام ، بعد أن نال شهادة الابتدائية سنة ١٩١١ .

وتلفت ناجى حوله يبحث عن « دورا » . . . دوراه الخاصة . . . فوجدها — كما أسلفت القول — فى واحد من البيوت السبعة التى تنتظمها مدينة الأحلام .

وراح يحاول أن يضع أحاسيسه نحوها على الورق ، فى هذه الصورة الموسيقية التى سمع من أبيه أنها تسمى شعراً .

وكانت محاولته الأولى قصيدة لم تقع فى يدنا بكل أسف ، لكنها وقعت فى يد أبيه الذى ابتسم هامساً له :

— بدرى عليك . . . هذا أكبر من سنك . دع شعر الغزل واتجه إلى شعر الحماسة .

ولكن شاعر الرقة العاطفية لم يستطع أن يتحول ، وبقى شاعر الرقة العاطفية طول حياته .

* * *

وكبرت الأيام ، وكبر معها الشاعر فأصبح طبيباً مرموقاً ، وشاعراً جهيراً .

وسار به موكب العيش متنقلا بين البلدان ؛ فمرة فى سوهاج ، وأخرى فى أسيوط ، وثالثة فى المنصورة ؛ إلى أن ألقى عصاه واستقرّت به النوى فى القاهرة .

وذهب إلى مدينة الأحلام ، وراح يتلمس بيت حبيبة الطفولة ، وكانت الدنيا قد دارت أكثر من دورة ، وتغيرت مقادير أهلها ، فإذا الدار العامرة بابٌ مهجور ، تصفر فيه الريح ، وتكسوه العناكب ، فنظم الشاعر قصيدته المأثورة « العودة » التى لا تزال فى تقدير نقاد الأدب أجمل شعر ناجى . . قال :

هـذه الكعبة كنّا طائفيها
والمصلّين صباحاً ومساءَ
كم سجدْنا وعبدْنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباءَ ؟
دارُ أحلامى وحبى لقيتْنا
فى جمود مثلما تلقى الجديدْ
أنكرتْنا ، وهى كانت إنْ رأتنا
يضحك النور إلينا من بعيدْ
رفرف القلب بجنبى كالذبيح
وأنا أهتف يا قلب اتئدْ

فيجيب الدمع والماضى الجريح
لمَ عُدنا ؟ ليت أنّا لم نعُدْ

أيها الطير إذا طار الأليف
لا يرى الآخر معنى للسماء
ويرى الأيام صفراً كالخريف
نائحات كرياح الصحراء

• • •

كان ناجى شاعر الرقة العاطفية إلى أبعد الحدود ، يبذل نفسه كل البذل لمن يسعده بنظرة حانية ، أو ابتسامة راضية ، أو كلمة آسية ، فإن وجدها فى القصر أو فى الكوخ ، فى المجتمع أو فى الطريق ، ألفى نفسه عندها بعاطفة ملهوفة ، وتخيلها حباً كبيراً فى عقله الظاهر .

أما عقله الباطن ، فقد كان يجتر صور الحب ومعانيه دائماً من تلك الملهمة القديمة التى ظلت على تغير أسماء الحبيبات فى غراميات الشاعر ، منهله الطيع الخصيب ، من مشرق عمره إلى مغربه .

• • •

كان ناجى يحب الليل .

وكان يقضى أكثر لياليه فى شارع عماد الدين ، وهو يومئذ شارع الفن ، كما كانت عيادته موهوبة لأهل الفن ، يفتح لهم أبوابها على مصاريعها ، لا يرجو منهم جزاء ولا شكورا .

ومن هنا كثرت صِلاته ببنات الفن .

والحب عند بنات الفن بضاعة سهلة ، لكنه عند من يقع فى حبهن مشقة ومذلة .

ذلك أن الفنانة — ولا سيما إذا كانت مرموقة — يأخذها الدلُّ من كثرة ما تكتب الصحف عنها ، ويصفق الناس لها ، ويتكاثر المعجبون حولها .

ومهمة العاشق فى مثل هذا المجال صعبة ، إذ ينبغى أن تكون براثنه أقوى من براثن هؤلاء العشرات والمئات من المعجبين ، حتى يستطيع أن ينتزعها منهم جميعاً ، ويستأثر بها لنفسه ، دون أن يسلم بعد ذلك من عوارض الغرور وأعراض الغيرة .

ولم يكن الشاعر ، بعوده الناحل ورأسه الأصلع ، مع قلة نصيبه من الوسامة ، صاحب البراثن القوية التى تستطيع كل ذلك .

ومع هذا فإنه كان يجد فى عذابه مع الممثلة « ر . . . . . . » التى نظم فيها ملحمة « ليالى القاهرة » ، مادة غنية بالإلهام .

فلما انتهت قصته معها إلى مصير حزين ، لم يلبث أن وقع فى قصة مماثلة مع الممثلة « ز . . . » .

وسأسميها « ز . . . رقم ١ » لأن فى حياته اثنتين أخريين يبدأ اسماهما بالحرف نفسه ، وله فيهما أيضاً كثير من الشعر .

له فى « ز . . . رقم ٢ » قصيدة حلوة موّه فيها على القارئ ، فجعل عنوانها « إلى س » فى ديوان « وراء الغمام » .

هذه الممثلة كانت من أجمل من وقفن على خشبات المسارح فى مصر ، وقد اشتهرت بعينيها الزرقاوين الصافيتين ، وبأنها خير من مثّلن دور « ليلى » فى مسرحية « مجنون ليلى » لأمير الشعراء .

وإنك لتجد إشارات إلى هذه الحقائق حين تقرأ هذه القصيدة ، ومطلعها :

جئت أشكو لك روحى وجواها
وردتْ ظمأى وعادت بصداها
آهِ من عينك ، ماذا صنعتْ
بغريب مستجيرٍ بحماها
تبعته تقتفى أحلامه
كلما أغفى أطلّت فرآها

• • •

يا سقى الله لليلى أيكةً
وجزاها الخير عنا ورعاها
وغذاها من أمانينا ومن
حبنا الشهد المصفّى وسقاها

• • •

قرّبى عينك منى ، قرّبى
ظلليني واغمريني بصفاها
وأريني هدأة البحر إذا انـْ
بسط البحر جلالا وتناهى

أما « ز . . . رقم ٣ » فهى ممثلة إغراء مشهورة بحب المغامرة ، وقد أكلت هى الأخرى حقبة من حياة الشاعر ، وكانت بينه وبينها رسائل ملتهبة ، وقد أتيح لى فى بعض الآونة أن أطلع على بعضها ، فإذا هى — من الجانبين — قطع من الأدب الرفيع .

ولولا أن هذه الرسائل ملك لهذه السيدة ، لأبحت لنفسى أن أنشر جانباً منها كجزء من سيرة حياة الشاعر .

على أنه مما يطفئ غلة قراء الأدب ، أن هذه السيدة تكتب مذكراتها لتنشرها فى الوقت المناسب ، وقد أكدتْ لى أن هذه الرسائل سوف تحتل مكاناً حفياً من صفحات هذه المذكرات .

ومن أجمل قصائد ناجى فى هذه السيدة ، قصيدة قالها بعد أن انتهت قصة الحب ، فجمع رسائلها إليه وألقى بها فى النار ، ثم نظم هذه الأبيات بعنوان « رسائل محترقة » :

ذوّت الصبابة وانطوت وفرغت من آلامها
لكننى ألقى المنا يا من بقايا جامها
عادت إلىّ الذكريات بحشدها وزحامها
فى ليلة ليلاء أرّ (م) قنى عصيب ظلامها
هدأت رسائل حبها كالطفل فى أحلامها
فحلفت لا رقدت ولا ذاقت شهىّ منامها
أشعلت فيها النار تر عى فى عزيز حطامها
تغتال قصة حبنا من بدئها لختامها
أحرقتها ورميت قلـ بى فى صميم ضرامها
وبكى الرماد الآدمىّ (م) على رماد غرامها

• • •

وله فى كثير من بنات الفن تحايا لا ترْقى إلى مستوى الحب ، إنما تقف عند حد الإعجاب ، ومنها تحيته إلى الفنانة الكبيرة أمينة رزق ، التى يقول فيها :

أمينة مثّلتِ هذى الحياة
وصوّرتِ أدوارها الزاخره
وحمّلتِ نفسك أثقالها
وروحك كالريشة الطائره
وكلّفتِ قلبك خوض الجحيم
وقلبك كالجنة الناضره
دفعتِ به فى اللظى كالخليل
وعدت مباركة طاهره
رجعتِ من النار ياقوتةً
مطهّرة حرّة باهره

وقد اخترت هذه الأبيات بالذات فى القصيدة ، لأنها تشير إلى تخصص أمينة فى أدوار المأساة ، وإلى ما اشتهرت به فى وسط الفن من طهر وتماسك .

• • •

قلت لكم إن الشاعر — برغم كل هذه الغراميات العابرة — لم يحب أحداً فى حياته قدر ما أحب تلك الطفلة التى عاشت معه طفولته فى مدينة الأحلام .

وصحيح أنها — وقد عرفتها معرفة حقة — لم تحبه يوماً ما ، لكنه كان يرضى منها بأقل القليل .

أما جميع غرامياته الأخرى فإنها لم تكن إلا محاولات فاشلة لسد الفراغ . . . فراغ قلب ملهوف على حب قديم يائس .

أما « زازا » . . . بطلة آخر قصة من غراميات ناجى ، فلست أجانب الحق إذا قلت إنها المرأة الوحيدة التى أحبَّته !

كانت شابة وسيمة السمات ، أنيقة الروح ، تعشق الشعر قديمه وحديثه ، وتحفظ الكثير من هذا وذاك .

ولم تكن ذات مطامع كمطامع الغانيات .

كان كل همها فى الحياة أن تكون إلى جانب شاعر يشعرها بالحب .

وقد لعبت « زازا » هذه دوراً فى حياة ثلاثة من الشعراء الجهيرين قبل ناجى ، فلما انتهت إليه ، وجدت عنده ما لم تجد عند الأولين من تفرُّغ لها ، وهيام بها ، إلى حد أنها باتت كل همه وشغله فى أكثر يومه من مطلعه إلى مطلع اليوم الذى يليه .

ثم وجدت عنده ما لم تجد عند غيره من نزعة الروح دون الجسد ، وأحسب أنها — وقد عرفتها عن كثب — كانت لوناً فريداً من النساء لا يستهويه نداء الجسد .

تلك هى « زازا » التى نظم فيها ناجى أجمل ما نظفر به من الشعر فى ديوانه الأخير « الطائر الجريح » الذى يبدأ بقصيدة « زازا » :

أنا وحدى فى البيد حيرانُ هائمْ
فمتى تذكر القفــار النسائمْ ؟
رحمــةً يا سماء إن فمى جفَّ
(م) وحلقى عن الموارد صــائمْ

وقد ظلت « زازا » إلى جانب الشاعر إلى آخر أيام حياته ، تهب له حياتها وهى صبية ، وهو شيخ يقترب من الستين ، وهو فوق ذلك قليل الحظ من المال والجمال والعافية والفحولة .

فما من شك بعد ذلك أنها كانت تحبه حباً مثالياً لا غاية وراءه إلا الحب ذاته .

وعند ما مات لم تحزن « زازا » ولم تلبس عليه السواد .

وإنما فعلت هذا ، لا عن جحود ، بل عن فلسفة فوق فلسفة الأرض ، وعن إيمان بأن الشاعر لم يمت . . لأن الشعراء لا يموتون !

كل ما حدث . . « إنه ذهب ولم يترك عنوانه »

. . . كما قالت فى رسالة منها إلى أحمد رامى ، حين كتب إليها يعزّيها فى حبيبها وحبيبه وحبيبنا الراحل . . . إبراهيم ناجى .



الدراسات الشرقية فى المجر

بقلم الأستاذ نجيب العقيقى

المنغاريون (المجريون) شرقيون أصلاً ، تحضّروا على الفُرس فى عصورهم الذهبية ، وامتزجوا بالأتراك امتزاجاً طبعهم — عند ما بلغوا حدود أوروبا — بطابع تركىٍّ محض . ولما أشرفوا على آسيا هزمهم « البشناق » وساقوا الجزء الأكبر منهم غرباً ، وطاردوا الباقين شرقاً ؛ فوجد الأولون فى هنغارية الحالية مأوى ووطناً ، حيث اعتنق معظمهم النصرانية ، وأسسوا دولة ملكية قوية ، وانقرض الآخرون على توالى الزمن . وكان المجريون يحلمون دائماً فى العثور عليهم بالبحث عنهم فى دراسات شرقية مستفيضة — على أثر احتلال العثمانيين للمجر فى القرن السادس عشر — وفى رحلات متعددة إلى الشرق من مطلع القرن الثامن عشر .

أما الذين استمسكوا بالإسلام — وقد أطلق عليهم المؤرخون المجريون اسم « الإسماعيليين » ، وكانوا يزاولون أنواع التجارة وأعمال المصارف — فقد ظلوا حتى القرن الثالث عشر ؛ يرسلون أبناءهم فى بعثات إلى حلب لتلقّى علوم الفقه فى جامعها الحنفى . وعندما طلب منهم الملك أندريا الثانى أن يضربوا له النقود الفضيّة التى يحتاج إليها فى الحملة الصليبية الخامسة (١٢١٩ — ١٢٢١م) ضربوها على الطريقة الإسلامية بحيث ظهرت عليها شهادة : لا إله إلا الله .

وخافت أوروبا خطر العثمانيين ، وألّفت جيشاً لقتالهم من فرسان المجر وبولونيا وفرنسا وألمانيا بزعامة « سغسمند » ملك المجر ، فقهرهم بايزيد العثمانى فى واقعة نيقوبوليس (عام ١٣٩٦م) .

ولما أباد العثمانيون الجيش المجرىّ فى واقعة موحاج (عام ١٥٢٦م) واستولوا على عاصمته (عام ١٥٤١م) ولاذ آل هابسبورغ بغربىّ الدانوب ؛ مال عدد من المجريين إلى العثمانيين ، فعقدت إمارة ترانسلفانيا معاهدة مع السلطان إلى أن استؤنف القتال بين جنود آل هابسبورغ وإنكشارية العثمانيين ، فخرّبت البلاد تخريباً .

وحافظ المجريون على تراثهم ، وما زالت لهم فى بعض الأديرة مخطوطات شرقية نادرة ، وفى مقدمتها دير باكونى بيل Bakony-Bel حيث بلغت مخطوطاته اللاتينية تسعين عدًّا . كما عملوا على تسلل الأغانى والعروض والقصص الشرقى إلى الأدب المجرى . وممن تأثروا بها بالينت بالاشه .

ولما كان العثمانيون قد حكموا المجر قرناً ونصف قرن فقد تعلم ولاة بودا — اسم العاصمة ثم أضيف إليه جزء بشت (عام ١٨٧٣ م) فأصبحت بودابشت — المجرية واتخذوها لغة لدواوينهم . كما اعتنق بعض المجريين الإسلام ، وتعلموا التركية والعربية ؛ فاستخدمهم الولاة كتبة لهم .

وهكذا بدأت طلائع المستشرقين من طبقة

الكتّاب ، وقد نقل أحدهم : يغنى روشنياى ، كليلة ودمنة إلى المجرية .

حتى إذا تحررت المجر سياسياً ، وأفادت من الإصلاح دينياً ، ونمى إليها نشاط الاستشراق العالمى ؛ قصد طلبتها جامعات هولندة وألمانيا والنمسا لدراسة اللغات الشرقية ولا سيما العبرية — ومنهم طلبة الدين — والتركية والعربية ، فأتقنوها وذهب لهم فيها على قلّتهم صيت بعيد .

* * *

●● منابر اللغات الشرقية

الكلية البروتستانتيّة فى ترانسلڤانيا Nagy-Enyed; Kolosvàr

جامعة بودابشت Université de Budapest

وفيها المعهد الشرقى ومعهد وسط آسيا .

المعهد العلمى اليهودى ، وفيه اللغات السامية .

●● المكتبات الشرقية

مكتبة مجمع العلوم المجرى

●● المتاحف الشرقية

متحف الفن الآسيوى ، أسّسه فى بودابشت فرنسيس هوب (١٩١٩) Fr. Hopp ،وكان أول من تولى إدارته زولطان طاقاج Z. Takacs (المولود عام ١٨٨١) فنظّم تحفه ورتّب فهارسه . وهو اليوم أستاذ الفن الهندى والصينى واليابانى فى جامعة بودابشت .

ومن مدراء المتحف إروين بقطاى E. Baktay (المولود عام ١٨٩٠) المتخصص فى الفن الهندى ولغات الهندوس .

والمشرف عليه الآن الدكتور تيبور حوروات (المولود عام ١٩٠٩) T. Horvath الذى قضى فى اليابان عدة سنوات ، وصنّف بالإنكليزية كتاباً نفيساً عن الفن الآسيوى .

●● المجلات الشرقية

كلّنى سمله — المجلة الشرقية Revue Orientale

مجلة كوروشى جوما Revue Korosi-Gsoma

الحوليات المجرية Acta Orientalia يصدرها مجمع العلوم المجرى .

●● المستشرقون

● الكونت كاروى ريڤيتسكى (١٧٧٦ — ١٧٩٣م) Cte. Reviczky, K.

تخرّج من مدرسة ڤيينا — التى أنشأتها الإمبراطورة ماريه تريزه لإعداد السفراء والقناصل إلى بلاد الشرق — وأرسله إمبراطور النمسا سفيراً له فى فارسوڤيا ، ثم فى لندن ؛ حيث توثقت عرى الصداقة بينه وبين السير وليم جونس المستشرق الإنكليزى الكبير ، فترجم إلى اللاتينية أناشيد الشاعر الفارسى حافظ الشيرازى (١٧٧١م) فكانت ترجمته أساساً لترجمة ريتشاردسون الإنكليزية (١٧٧٤م) ولترجمة فريدل الألمانية (١٧٨٢م) .

● يانوش أورى (١٧٢٤ — ١٧٩٦ م) Uri, Y.

ولد فى ناجوكوروش ، وتخرّج من جامعة هاردرويك بهولنده (عام١٧٥٣) وحاز قصب السبق فى مضمار العلوم الشرقية .

وأقام فى ليدن من سنة ١٧٥٦ إلى سنة ١٧٧٠ حيث نشر البردة للبوصيرى (عام ١٧٦١م) فصادفت

رواجاً عظيماً ، وأعيد طبعها سنة ١٧٧١ . ثم نقل إلى اللاتينية قصيدة النصفى .

وفى سنة ١٧٧٠ التحق بجامعة أكسفورد ، ونظّم فهرس المكتبة البودلية للمخطوطات الشرقية . ويشتمل على المخطوطات العربية والعبرية والكلدانية والسريانية والقبطية والتركية والفارسية (عام ١٧٧٨ م) ، وقد أتمّه نيكول وبوزاى .

وعُيّن محاضراً للغات الشرقية بجامعة أكسفورد .

ولما توفى دفن فى كاتدرائية القديس ميشيل .

● شاندور كوروشى جوما (١٧٨٤ — ١٨٤٢) . Csoma, S.K.

تعلّم العربيـة والتركية والفارسـية والعبرية فى الكلية البروتستانتيّة ، وأتمها على أنخورن . وخرج فى رحلة على الأقدام بحثاً عن الوطن الأصلى للمجريين ، فزار تركية وإيران وأفغانستان . ثم قضى سبعة أعوام يتعلم لغة التبيت فى معهد بوذى ، أصدر بعدها معجماً إنكليزيًّا تيبتيًّا ما زال مرجعاً فى قيمته وطرافته (١٨٣٤) .

ثم أقام فى مكتبة الجمعية الآسيوية فى كلكتا وقتاً طويلا حتى غادرها (١٨٤٢) فى رحلة جديدة إلى التيبت ، فتوفى ودفن فى مقابر الإنكليز فى دارجيلنج .

● جورجى كاتبورسكى (المولود عام ١٨١٩) . Kanyurszky, G.

تخرّج من جامعة ڤيينا .

آثاره :

نشر أول أجرومية للغة العربية مشروحة باللغة المجرية (ڤيينا ١٨٨٣) .

● كوفمان (١٨٥٢ — ١٨٩٩) Kaufmann, D.

تخرج من جامعة برسلاو ، وعُيّن مدرساً فى المعهد العلمى اليهودى فى بودابشت ، ووقف مكتبته الثمينة على مجمع العلوم المجرى .

آثاره :

نشر سلمون بن جبرول (بودابشت ؛ عام ١٨٩٩) . وخلّف مجموعة آثاره التى نشرت فى ثلاثة مجلدات بعد وفاته (فرانكفورت ١٩١٠) .

● الكونت غـز اقوون (١٨٣٧ — ١٩٠٥) . Cte. Kuun, G.

تخرّج من جامعة غوتنغن برسالة عن المصادر العربية والفارسية لتاريخ المجر القديم .

وصنّف كتاباً فى المصنفات الطبية ، ودراسات عن أصول الأتراك .

● ويجيف تورى (١٨٦١ — ١٩٠٦) Thury, J

تخرّج من جامعتى بودابشت وليبزيغ ؛ وترسّم خطى ڤامبرى بمؤلفاته عن لغات وسط آسيا واللهجات التركية .

● ولهلم باخر (١٨٥٠ — ١٩١٣) Bacher, W.

تخرّج من جامعة برلين ، وعُيّن أستاذاً للغات السامية فى معهد بودابشت وفى المعهد العلمى اليهودى .

آثاره :

موسى بن ميمون ، فى جـزءين (ليبزيغ ١٩٠٨ — ١٩١٤) و « التطور التاريخى للغات السامية » (١٩٠٩) و « تاريخ اليمن» ، و «المستعمرات اليهودية فى بلاد العرب » .

● آمن ڤامبرى (١٨٣٢—١٩١٣) Vambery, A.

تعلّم اللغات الشرقية دون معلم ، وأقام فى تركية وقتاً طويلا بحثاً عن وثائق الوطن الأصلى للمجريين .

ثم تزيّا بزيّ الدراويش واخترق بلاد فارس إلى خيفا وبخارى وسمرقند .

ولما عاد إلى المجر عُيِّن أستاذاً للتركية والفارسية فى معهد بودابشت .

وقد صنَّف كتباً ألقت ضوءاً جديداً على اللغات القديمة فى آسيا الوسطى .

● الأب كوشكو (١٨٧٦ — ١٩١٣) Kmosko, M.

تخرج على غولدصيهر فى معهد بودابشت ؛ وخلفه فيه .

وقد برع فى السريانية والعربية .

آثاره :

النصوص السريانية ، وهو مصنَّف نفيس عليه شروح علمية وفيرة .

● بيتر هاتالا (المتوفى ١٩١٥) Hatala, P.

تخرَّج من جامعة ليبزيغ ، ورحل إلى الشرق . فلما آب عُين مدرساً للغات السامية .

آثاره :

الأجرومية العربية ، وقد ضمنّها فقـه اللغات السامية (عام ١٨٧٦) .

● سالمون أسزترن — (المـولود عام ١٨٧٨) Osztern, S.

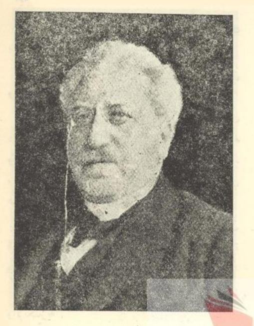
تخرَّج من جامعة بودابشت واشتهر بدراساته فى التاريخ والفقه الإسلامى .

وقد أدخل الطرق الاجتماعيـة فى الحكم على التاريخ الإسلامى .

وظهرت مؤلفاته باللغة الهنغارية وغيرها من اللغات الأجنبية .

آثاره :

صوت الأخلاق فى القرآن الكريم ، والجهـاد وأداء الشريعة فيه .



غولدصيهر

● غولدصيهر (١٨٥٠ — ١٩٢١) Goldziher, Y.

تخرَّج باللغات السامية على كبار أساتذتها فى بودابشت وليبزيغ وبرلين .

ولما نَبُهَ ذكره ، انتدبته الحكومة للقيـام برحلة إلى سورية (١٨٧٣) فصحب فيها الشيخ طاهر الجزائرى مدة ، ثم تركها إلى فلسطين ومصر ، حيث تضلّع من العربية على شيوخ الأزهر ، ولا سيما الشيخ محمد عبده ؛ تضلعه من أصول اللغات السامية . واشتهر بتحقيقه فى تاريخ الإسلام وعلوم المسلمين وفرقهم وحركاتهم الفكرية ، تحقيقاً فريداً فى بابه . فعُدَّ من أعلام المستشرقين ، واعترف له عظماؤهم بطول الباع وصدق النظر والبُعْد عن الهوى .

وقد عُيِّن أستاذاً للغات السامية فى معهد بودابشت .

وانتخب عضواً فى مجامع علمية كثيرة منها :

المجمع العلمى العربى بدمشق ، والمجمع اللغوى بالقاهرة .

ونال لقب دكتور شرف من جامعتى ايردين وكمبريدج .

وحاضر فى مؤتمر المستشرقين بلندن ، عن مذهب داود الظاهرى (عام ١٨٨٣) – وكان قد جمع كتبه وكتب ابن حزم ونشر جزءاً من الأبطال لابن حزم – وحاضر فى مؤتمر المستشرقين بهامبورغ عن المرائى عند العرب (عام ١٩٠٢) .

وأنشأ عن الإسلام مقالات رائعة ، فى المجلات الآسيوية والغربيــة بالألمانية والفرنسية والإنكليزية والروسية والمجرية والعربية .

أما أشهر كتبه فقد صنّفها بالألمانية والفرنسية والإنكليزية .

وكانت له مكتبة تحتوى على حوالى ستة آلاف مجلد ، فى العلوم والفقه والفلسفة والفنون واللغة والأدب ؛ أسبغ عليها قيمة علمية نفيسة بما علّقه عليها من الحواشى والاستدراكات والتحقيقات . وأضاف إليها نسخاً تبلغ الألف عداً ، من مقالات المجلات العلمية التى أهداها إليه المستشرقون ، فى جميع أنحاء العالم تقديراً لعلمه واعترافاً بفضله .

وقد باعت أسرته هذه المكتبة بعد وفاته للمكتبة العبرية فى القدس ، فكانت نواة لها .

آثاره :

للأستاذ غولدصيهر آثار وفيرة منوعة نفيسة ، فى الإسلام ، وفقهه ، والأدب العربى ، أنشأها بالفرنسية والألمانية والإنكليزية ، وأشهرها : اليهود ، بالإنكليزية (ليبزيغ ١٨٧٠) وآداب الجدل عند الشيعة ، بالألمانية (ليبزيغ ١٨٧٤) والأساطير عند اليهود (ليبزيغ ١٨٧٦) – ثم ترجمه إلى الإنكليزية ١٨٧٧ – والإسلام ، بالألمانية ، وهو كتاب لم يضارَع حتى الآن (بودابشت ١٨٨١ – هيدبرغ ١٩١٠ ثم نقله إلى الفرنسية ، بإشراف المؤلف ارن ، بعنوان «العقيدة والشريعة فى الإسلام» ، باريس ١٩٢٠ ، ثم نقل إلى العربية) ودرس فى الإسلام فى جزءين كبيرين (هاله ١٨٨٥ – ١٨٩٠) وبحث فلسفى فى الفقه العربى ، بالألمانية فى مجلدين (عام ١٨٨٩) ، ونشر ديوان الحُطَيئة ، متناً وترجمة مع تعليق عليه (ليبزيغ ١٨٩٣) .

ونقل إلى الألمانية كتاب «توجيــه النظر إلى علم الأثر» لصـــديقه الشيخ طاهر الجزائرى ، وكتاب «المعمَّرين» للسجستانى (ليدن ١٨٩٩) و«العقائد والشرائع عند المرجئة» ، و«القدَرية والمعتزلة» (١٨٩٦) ، وجزءاً كبيراً من كتاب «المستظهرين فى فضائح الباطنية وفضائل المستظهرية» للغزالى ، بمقدمة فى ٨١ صفحة (ليدن ١٩٠٦) . ثم كتب عنه بالألمانية فصلا فى ١١٢ صفحة .

ومن بحوثه الممتعة :

مقالة من كتاب «إسرائيلى فى أسماء الله الحسنى» (ليبزيغ ١٨٩٣) ، و «التقية فى الإســلام» ، بالألمانية (ملحق المجلة الألمانية الشرقية) .

وله بالفرنسية : رسالة فى السامرىّ وعِجْلِ الذهب (المجلة الإفريقية ثم على حدة) ورسالة الحسن بن منصور الحلاّج ، نقد فيها كتاب الطواسين لماسينيون بأسلوب لم يسبق إليه (١٩١٣) .

● شاندور كيجل (١٨٦٢ – ١٩٣٠) Kigel, S.

تخرّج على غولدصيهر من معهد بودابشت وتخصص فى دراسة الروائع النادرة فى الأدب الفارسى .

آثاره :

دراسة فى الأدب الفارسى الحديث (بودابشت

١٨٩٢) وجلال الدين الرومى ، الشـعر الفارسى الشعبى (المعهد الشرقى ١٨٩٩) وأمير خسرو وأشعاره (بودابشت ١٩١١) .

● بونات مونقـاجى (١٨٦٠ – ١٩٣٧)
Munkacsi, B.

تخرج باللغات الشرقية من جامعة بودابشت .

ثم تولى تحرير المجلة الشرقيـة ، وقد نشر فيها دراسات مستفيضة عن اللغات الفنلندية واتصالها بالمصطلحات التركية والتترية ، وأحصى المفردات القوقازية فى اللغة المجرية .

● أوريل شتين (١٨٦٢ –١٩٤٣) Stein, Au., M.

من كبار علماء الآثار فى آسيا الوسطى والصين وإيران والعراق ، وما زالت مصنفاته محفوظة فى المتحف الذى يحمل اسمه فى نيودلهى بالهند .

● هللر (١٨٧٣ – ١٩٤٥) Heller, B.

تخرَّج من معهد بودابشت وعنى بالعلوم الإسلامية واليهودية .

آثاره :

نشر أعـمـال غولدصيهر العلمية فى مئـة صفحة ، تناول مباحثه الإسلامية واليهودية . ما صدر منها فى كتب ضخمة أو مقالات ممتعة فى دائرات المعارف والمجلات العلمية . وقد قدم الكتاب ماسينيون وطبع بالمجرية والألمانية والفرنسية والإنكليزية والروسية والسويدية والعربية (منشورات مدرسة اللغات الشرقية بباريس ١٩٢٩) .

● ڤيلموس بروهلى (١٨٧١ – ١٩٤٦) Pröhle, V.

تعلَّم اللغات التركية والفارسية والعبرية والعربية . وسُمِّى أستاذاً فى جامعة ديبرين حتى عام ١٩٢٣ ثم فى جامعة بودابشت .



دكتور جرمانوس

وقد اشتهر بمصنَّفيه : تاريخ الأدب العثمانى ، وتاريخ الأدب اليابانى ، وله قواعد اللغة التركية ، واللهجات التركية فى القوقاز ، ومقارنة بين قواعد اللغات فى شرقى آسيا .

● عبد الكريم جرمانوس (المولود عام ١٨٨٤)
Germanus, J.

ولد فى بودابشت ، ومال إلى اللغات السامية ، وما زال فى معهدها .

وقد أخذهذه اللغات على الأستاذين : فامبرى وغولدصيهر ، اللذين ورث عنهما ولعها بالشرق الإسلامى . ثم تابع دراستها بعد عام ١٩٠٥ فى جامعتى استنبول وڤيينا .

وصنَّف كتاباً بالألمانية عن الأدب العثمانى

(١٩٠٦) وآخر عن تاريخ الجامعات فى المجر بعد الفتح التركى .

وقد قضى فترة مديدة فى لندن حيث عكف على دراسة النصوص التركية القديمة فى المتحف البريطانى .

وفى عام ١٩١٢ عاد إلى بودابشت، فعُيِّن أستاذاً للدراسات الشرقية فى معهدها ؛ حيث علَّم الفكر الإسلامى واللغتين : العربية والتركية . وعُنِى بتاريخ الأمم الإسلامية ، محاولا إيجاد حلقات اتصال بين نهضاتها الاجتماعية وسيكولوجيتها القديمة .

ودعاه طاغور إلى الهند، فعلَّم فى جامعات دلهى ولاهور وحيدر آباد (١٩٢٩ — ١٩٣٢) . وهناك أشهر إسلامه فى مسجد دلهى الأكبر ، ونشر كتابيه : « الحركات الحديثة فى الإسلام » (١٩٣٠) و« الأدب التركى الحديث » (عام ١٩٣١) و « دور الأتراك فى التاريخ الإسلامى » (عام ١٩٣٣) .

وقدم القاهرة ، وتعمَّق فى دراسة الإسلام بالأزهر .

ثم قصد مكة حاجًّا وزار قبر الرسول ، ووصف حجَّته فى كتابه : « الله أكبر » ، الذى نشر فى عدة لغات .

وقام بتحريات علمية (١٩٣٩ — ١٩٤١) فى القاهرة والمملكة العربية السعودية نشر نتائجها فى مجلدين : « شوامخ الأدب العربى » ، و « دراسات فى التركيبات اللغوية العربية » .

وفى ربيع ١٩٥٥ عاد ليقضى بضعة أشهر فى القاهرة والإسكندرية ، بدعوة من الحكومة المصرية ، وفى دمشق ؛ وليحاضر بالعربية عن الفكر العربى والأدب العربى المعاصر ، وعن صور من الأدب المجرى .

ثم صنَّف كتاباً فى ابن الرومى (عام١٩٥٧) ودراسة عن ابن الرومى مع ترجمة لمجموعة من شعره بالألمانية (عام ١٩٥٩) .

ثم رجع إلى الشرق العربى فى شتاء ١٩٥٨ لاستكمال مصادر كتابه عن نهضة العروبة، وسيتناول فيه الأدب العربى الحديث وأدباءه المعاصرين والذى صدرت بعض فصوله وفيها دراسة عن قصص الأستاذ إبراهيم المصرى .

وقد انتخب عضواً فى المجمع الإيطالى (١٩٥٣) والمجمع اللغوى بالقاهرة (١٩٥٦)[1] .

● غيولا نيمث (المولود ١٨٩٠) Nemeth, G.

تخرج بالعلوم التركية من جامعة بودابشت وعُيِّن أستاذاً للتاريخ التركى فيها ،

وله مصنف فى تاريخ المجر أثناء الحكم العثمانى .

● دى شوموجى (المولودعام١٨٩٩) Somogyi, J. de

ولد فى بودابشت وتخرج من معهد بودابشت على غولدصيهر ، باللغات السامية ، وعلى جرمانوس من بعده ، وحصر وكْده فى دائرة التاريخ الإسلامى ، فامتاز بمقارنة نصوص المؤرخين العرب .

وقد قصد لندن عام ١٩٣١ منقباً عن تاريخ المنتظم لابن الجوزى (من اثنى عشر جزءاً مبعثرة فى مكتبات أوروبا والقاهرة والقدس) بعد أن طوَّف فى البلاد الأوروبية لاستكماله ، ومنقباً كذلك عن أثر مصادر كتاب حياة الحيوان للذهبى — وكان قد باشره غولدصيهر .

وهو يعمل الآن فى مكتبة جامعة هارڤرد بالولايات المتحدة ، ويحاضر فى تاريخ الإسلام المدنى .

---

(١) لقيه المؤلف لأول مرة ؛ فى دار الشاعر الأستاذ الصيرفى عام ١٩٥٥ ، ثم عام ١٩٥٨ . وتفضل مشكوراً بتحقيق هذا الفصل على مصادره فى بودابشت .

• لاسلو راشونى (المولود عام ١٨٩٩) Rasonyi, L.

تخرج من جامعة بودابشت، ثم تخصص فى الدراسات التركية ، وعيّن أستاذاً بجامعة أنقرة (١٩٣٤ — ١٩٤١) ثم مديراً للقسم الشرقى فى مكتبة مجمع العلوم المجرى .

وقد كتب عدة مباحث عن أصول الأتراك وقواعد لغتهم .

• سيغموند تلغدى (المولود ١٩٠٩) Telegdi, Z.

تعلم اللغات الشرقية فى جامعات بودابشت ، وبرسلاو ، وباريس ، وعيّن أستاذاً للغة الفارسية وآدابها فى جامعة بودابشت .

وأنشأ سلسلة دراسات فى المجلة الآسيوية عن الأدب الفارسى والمقارنة بين اللغات الشرقية .

• كاروى تسيفليدى (المولود ١٩١٤) Tzivlidy, K.

تخرج من جامعتى : ليدن وبلفاست .

وعيّن أستاذاً للغات السامية فى معهد بودابشت ، واشترك فى أعمال فقهاء اللغة بأبحاثه فى المصادر العربية للتاريخ المجرى القديم .

آثاره :

رسالة عن أسفار ابن فضلان والخوارزمى ، ومباحث بالإنكليزية فى تاريخ قدماء المجريين .



أبو تمام في مصر

بقلم الدكتور حسين نصار

أشرنا فى العدد السابق من هذه المجلة إلى مهرجان أبى تمام ، الذى أعده المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، وقد أقيم هذا المهرجان فى مدينة دمشق فى منتصف الشهر الماضى .

وبهذه المناسبة ننشر فى هذا العدد مقالين عن هذا الشاعر العربى الكبير ، أولهما عن حياته فى مصر بقلم كاتب من مصر ، والآخر عن التجديد فى شعره بقلم كاتب من الحجاز ، ثم القصيدة التى ألقاها الدكتور محمد زكى المحاسنى فى هذا المهرجان .

●

أجمع المؤرخون القدماء والمحدثون على أن حبيب ابن أوس الطائى ، الذى اشتهر بكنيته : أبى تمّام ، أقام مدة من حياته بمصر . ولكنهم عندما أرادوا أن يضعوا هذه المدة موضعها الدقيق فى حياته ، تشعبت بهم الطرق ، واختلفت الآراء .

أدمجت جماعة من المؤرخين الأعوام الأولى من حياة الشاعر فى الشام ومصر ، ولم تفرّق بينها .

قال ابن الأنبارى ، والخطيب البغدادى ، وابن عساكر عنه :

« شامى الأصل ،وكان بمصر فى حداثته يسقى الماء فى المسجد الجامع . ثم جالس الأدباء فأخذ عنهم ، وتعلم منهم ، وكان فطناً فهماً . وكان يحب الشعر ، فلم يزل يعانيه حتى قال الشعر وأجاده ، وسار شعره ، وشاع ذكره . وبلغ المعتصم خبره ، فحمله إليه وهو بسر من رأى » .

فهذا القول لا يبين متى كان الشاعر فى الشام ، ومتى كان فى مصر ؛ ويقتصر على أن ذلك كان فى حداثته .

كذلك قد نفهم منه أن الشاعر لم يتصل بأحد من الخلفاء قبل المعتصم ، وأنه بقى بمصر يبدع الشعر إلى أن استدعاه المعتصم إلى عاصمته بالعراق .

وأورد ابن خلّكان قولين ، ظاهرهما التناقض .

قال : « كانت ولادة أبى تمام بجاسم . . . ونشأ بمصر ، قيل إنه كان يسقى الناس ماء بالجرة فى جامع مصر . وقيل كان يخدم حائكاً ويعمل عنده بدمشق ، وكان أبوه خماراً بها » .

فلم يبين متى كان فى دمشق ومتى كان بمصر .

ولكن المؤرخين المحْدثين فهموا من هذا القول أن الشاعر وُلد بجاسم ، ثم انتقل منها إلى دمشق ثم إلى مصر ؛ وأن كل هذه الأسفار كانت فى نشأته أو حداثتـه ؛ وأنه كان يكسب قوته فى هذه البلاد من الاشتغال بالحِرَف المذكورة .

* * *

ولما كتب مرجليوث مقاله عن أبى تمام فى دائرة المعارف الإسلامية ، جاء برأى جديد . قال :

« يقال إنه قضى فترة من شبابه بدمشق . . . وانتقل من دمشق إلى حمص ، وبدأ فيها حياته الشعرية ، فنظم القصائد الهجائية فى أسرة عتبة بن أبى عاصم خدمة لولاة نعمته بنى عبد الكريم . ثم رحل إلى مصر . . . ودرس بها الأدب العربى — وبخاصة الشعر — وما يتصل به . ومدح عياش بن لهيعة الحضرمى ،ثم هجاه .

وفعل مثل ذلك فى دمشق مع أبى المغيث موسى بن إبراهيم الرافقى . بعد أن حاول عبثاً أن ينال رضا المأمون ، انتقل إلى الموصل حيث أمضى شطراً كبيراً من حياته » .

فيوافق مرجليوث السابقين فى أن الشاعر درس الأدب والشعر فى مصر ، ثم يخالفهم حين يصرح بأن الشاعر انتقل من دمشق إلى حمص لا مصر . ثم لا يبين فى وضوح متى مدح الرافقى : فى دمشق قبل ذهابه إلى مصر أو بعد عودته منها ؟ ثم يخالف الجماعة الأولى حين يعلن أن الشاعر حاول الاتصال بالخليفة المأمون ، فلم ينجح ، فانتقل إلى الموصل ، وإذن فهو لم يرحل من مصر إلى العراق فى عهد المعتصم مباشرة ، وإنما جال فى الشام والموصل قبل أن يرى سرَّ مَن رأى . كذلك يخالفهم إذ يرى أن الشاعر استهل حياته الفنية فى حمص لا مصر .

وارتضى الدكتور شوقى ضيف معظم ما قال مرجليوث ، فقال : « حقاً إنه ولد فى جاسم . . ولكنه قضى أيام شبابه الأولى فى دمشق . . . وقد انتقل منها إلى حمص بعد ذلك ، حيث بدأ حياته الفنية » .

وأنكر الدكتور نجيب البهبيتى هذا القول ، وأعلن أن أبا تمام ذهب إلى حمص بعد مغادرته مصر ، وأن أول شعر له قاله فى مصر ، كما ذكر الصولى وغيره . وأيد قوله بنزول الشاعر مصر صغيراً ، وما فى شعره فى عتبة بن أبى عاصم من دلالة على أنه قاله بعد أن نزل المشرق والحجاز ، وهو لم يفعل ذلك إلا بعد خروجه من مصر .

ثم أدلى الدكتور البهبيتى برأى انفرد به ، إذ ذهب إلى أن الشاعر نزل مصر مرتين . ولكن أقواله تضطرب عند تحديد المرة الأولى منهما . فذكر مرة أنها حول سنة ١٩٥ (ص ٦١) ثم عاد وذكر أنها حول سنة ٢٠١ (ص ٦٤) .

ولا يوفق بين القولين إلا الذهاب إلى أن الشاعر بقى بمصر منذ سنة ١٩٥ إلى سنة ٢٠١ ، وقد قال الشاعر نفسه إنه عاش فى مصر قريباً من خمس سنوات :

أخمسةُ أحوالٍ مضت لمغيبه
وشهران بل يومان ، ثُكْلٌ من الثُّكلِ

ولكن هذا القول ينافى ما قاله الدكتور البهبيتى أيضاً من أن الشاعر ترك مصر إلى الشام سنة ١٩٨ ، ومدح الرافقى ، وانحدر إلى الرقّة ، ثم كُوَر الفرات التى كان فيها سنة ٢٠٠ .

وقد جعل الدكتور المدة من ٢٠٥ هـ إلى ٢١١ « فترة غامضة » فى حياة أبى تمام . ويخيل إلىَّ أن الوصف منطبق على الفترة السابقة عليها كل الانطباق . وذلك أمر طبيعى ، فقد كان الشاعر فى حداثته ، لم يبلغ من الإبداع ، ولم يُحزْ من الشهرة ، ما يجعل الأنوار تسلط عليه وعيون التاريخ تراقبه .

ويتبين من الأقوال التى أوردتها أنها تبلغ من الاختلاف درجة تجعل من العسير على المرء أن يهتدى إلى وجه الحقيقة فيها ، أو أن يعتمد عليها . وإذن فهو مضطرٌ إلى اللجوء إلى شعر الشاعر نفسه ، ليتناول منه الخطوط التى يؤلف منها صورة الحقيقة . ولكن ذلك ليس بالأمر اليسير ؛ فديوان أبى تمام ، الموجود بين أيدينا اليوم ، لا يشتمل على جميع شعره . فقد عثرنا على بعض المقطوعات ، منسوبة إليه ، فى كتب الأدب والتاريخ ، ولا يضمها الديوان .

كذلك ذكر الشاعر نفسه فى بعض شعره الموجود أنه مدح أفراداً ، ولكن هذا المدح لا وجود له فى الديوان .

أضِفْ إلى ذلك أن الشاعر كان كثير الأسفار فى أرجاء العالم الإسلامى ، من مشرقه إلى مغربه ، وأن كثيراً من الذين مدحهم تنقّلوا فى البلدان التى تنقل بينها الشاعر نفسه . ولا يضم كثير من قصائده إشارات أو دلالات أو أحداثاً تحدد تاريخ قوله ،

فتحدد موطنه . تمثّل لذلك بالمأمون ، والمعتصم ، وعبدالله بن طاهر ، وخالد بن يزيد الشيبانى ، وأبى المغيث موسى بن إبراهيم الرافقى ؛ الذين وفدوا إلى مصر ، وإلى الشام ، وإلى غيرهما من الأقطار التى تنقّل فيها أبو تمام .

• • •

لا يخامر الشك أحداً من الدارسين فى وجود أبى تمام فى مصر ، منذ ٢١١ ﻫ إلى ٢١٤ ﻫ . ويعتمد هذا اليقين على أقوال المؤرخ المصرى محمد بن يوسف الكِنْدى فى كتابه « ولاة مصر » فقد ذكر أن المأمون أراد أن يُنهى سلطان آل السَّرِىّ بن الحَكَم على مصر ، وأن يرجعها إلى طاعته ، فبعث إليها أعظم قواده عبدالله ابن طاهر سنة ٢١٠ ﻫ . فاشتبك فى قتال عنيف مع عبيد الله بن السَّرِىّ سنة ٢١١ ﻫ ، انتهى بانتصار ابن طاهر . فنظم أبو تمام قصيدة يمدح فيها ابن طاهر ، ويشيد بانتصاره ، وقال فيها[1] :

لعمرى لقد كانت بمصر وقيعة
أقامت على قصْد الهدى كلَّ مائلِ
على الخندق الأقصى وما كان حوله
وما قد يليه من فضاء وساحلِ
رأى ابن السَّرِىِّ النصر أول يومه
وأودى بليث من أبى السَّرْد باسل
لَوَيْن جموعَ ابن السَّرِىِّ ، وخيله
شماطيط تَتْرَى كالنعام الجوافلِ
فلما رأوا أن لا محيص وأنه
كفاح الردى فى كل حقٍّ وباطل
توخَّوا أمان الأريحىِّ ابن طاهر
فمن فارس يأتيه طوعاً وراجل

وذكر أنه نظم بعض الأشعار فى أحداث وقعت سنة ٢١٤ ، وأورد شواهد من قصائد موجودة فى ديوانه حقًّا .

وأخرج الدكتور البهبيتى أبا تمام فى السنة المذكورة نفسها ، وتوجه به إلى العراق . واستدل على ذلك بمرثيته المشهورة فى محمد بن حُمَيْد الطُّوسى ، الذى قتل فى تلك السنة فى حروب بابَك الخُرَّمى :

كذا فليجلّ الخطب وليفدح الأمرُ
فليس لعَيْنٍ لم يفض ماؤها عذرُ

ويغلب على الظن أن هذا الاستدلال صحيح .

ولكن هل دخل أبو تمام مصر فى سنة ٢١٠ ﻫ أو قبلها ؟

إن ما قبلها هو الفترة الغامضة التى أشار إليها الدكتور البهبيتى .

فالكِنْدى لم يورد أىَّ شعر لأبى تمام فى أحداث ما قبيل السنة المذكورة ، ويشاركه فى ذلك كل من أرّخ لمصر ووصل إلينا كتابه . ولكن الديوان يروى بيتين له فى هجاء المطَّلب بن عبدالله الخزاعى ، قال فيهما :

أوَّلُ عدل منك فيما أرى
أنك لا تقبل قولَ الكذبْ
مدحتكم كذباً فجازيتنى
بخلا ، لقد أنصفتَ يا مطَّلبْ

وقد ولى هذا الرجل مصر مرتين : الأولى عام ١٩٨ ، والثانية فى عامى ١٩٩ و ٢٠٠ ﻫ . ثم غادر المطَّلب مصر إلى مكة ، ثم اتصل بالمأمون وإبراهيم ابن المهدى ، وشارك فى أحداث ٢٠١ و ٢٠٣ فى العراق . ثم لم نعد نسمع له ذكراً .

فإذا كان أبو تمام قد مدح هذا الرجل[1] وهجاه فى مصر ، فالمظنون أنه فعل ذلك فى السنوات المذكورة .

---

(١) القصيدة غير موجودة فى الديوان .

(١) لم يصل إلينا مدحه للمطلب .

ونخرج من ذلك بأن أبا تمام كان بمصر فى المدة بين عامى ١٩٨ و ٢٠٠ .

كذلك اتصل أبو تمام بعيّاش بن لَهيعة الحضرمى ، وكان من أشراف مصر ، وابن أحد قضاتها المشهورين . ولم يذكر المؤرخون عنه شيئاً كثيراً ، غير أن الكِنْدى صرّح أنه كان على الشرطة فى ولاية سليمان بن غالب البَجَلى ، فى سنة ٢٠١ هـ ؛ وهو منصب يقابل مدير الأمن العام اليوم .

وذكر البديعى أنه كان صاحب الخراج ، ولم يحدد تاريخ توليه هذا المنصب .

وقد ذهب الدكتور البهبيتى إلى أن اتصال الشاعر بعيّاش كان فى السنة المذكورة .

ولكن ذلك كله ظنون وفروض ، فلا نستطيع القطع بأن الشاعر اتصل بالمطّلب الخزاعى إبّان ولايته على مصر ، أو اتصل بعيّاش فى أثناء رياسته المذكورة على الشرطة ، بالرغم من قوله فى إحدى مدائحه :

يهولُك أن تلقاه صدراً لمحفلٍ
ونحراً لأعداءٍ وقلباً لموكبِ

فقد ظن الدكتور البهبيتى أن فى هذا القول إشارة إلى منصب الرجل . ولكن ذلك غير يقينى ، ولا يستطاع القطع بأن عيّاشاً لم يلِ منصباً تنطبق عليه هذه الإشارة ، فى زمن آخر لم تحدده كتب التاريخ .

والحق أنه لا يوجد فى القصائد التى يقال إن أبا تمام قالها فى الشام ، فى المدة التى غابها عن مصر ، أى بين عامى ٢٠١ ، و ٢١٠ هـ ، ما يقطع بزمن قولها . وإنما يقوم تأريخها جميعاً على فروض مجردة ، قائمة على إشارات ليست لها دلالة واحدة محددة . وقد اضطر الدكتور البهبيتى إلى أن يقول إن الشاعر مدح مالك بن طوق وأبا المغيث الرافقى مرتين ، فى زمنين متباعدين ، بسبب هذه الإشارات ، بل اضطر إلى أبعد من ذلك ، فعمّم الحكم ، وقال : «وفى الشام يمدح أبو تمام طائفة من الناس ، ولكن هذا المدح يجىء أيضاً فى أزمنة متفرقة » .

ولعل الأمر الوحيد المؤكد ، هو زمن مدحه للحَسَن بن سهل . فقد غلبت السوداء — وهى نوع من الجنون — على الحَسَن فى سنة ٢٠٣ هـ ، فمنعته من التصرُّف ، فوُضع فى الحديد ، وجُعل على عسكره دينار بن عبدالله . فلا بد أن الشاعر مدحه قبل هذا التاريخ .

كل هذا يجعل المرء غير قادر على تتبُّع أبى تمام فى أسفاره المتعددة ، وغير قادر على القطع بتواريخها . ولكن الأمر المؤكد أنه نزل مصر فى زمن مبكِّر ، وأنه درس الأدب فيها ، وأن أول شعر شدا به كان فيها . فإن هذا ما يستقيم مع أكثر أقوال المؤرخين ، ومع وصفهم لما كان يقوم به من أعمال فى مصر . فمن المرجوح أن يشتغل بالسقاية من عرف الشعر ، وقدر على المدح والهجاء ، والاشتباك فى المعارك الشعرية ، كما يصفون أبا تمام فى حِمْص .

ولذلك يذهب ظنى إلى موافقة الدكتور البهبيتى فى أن الشاعر أتى مصر أولا .

ولكنى أظن أن الشاعر بعد أن انتهى من دروسه ، واستطاع نظم الشعر ، وخابت آماله فى عيّاش بن لَهيعة وغيره ، لم تطبْ له الإقامة الخالصة فى مصر ؛ فجعلها مقرّه ومقرّ أسرته ، الذى يخرج منه لطلب الرزق ، ثم يعود إليه عند طلب الراحة .

ولست أستطيع القطع بهذا الرأى ، ولكنى أجد فيه ما يوفق بين الأقوال المتضاربة .

فإذا كان الشاعر لم يتصل بعيّاش والمطّلب فى المدة المؤكد وجوده فيها فى مصر (٢١٠—٢١٤ هـ) فلا بد أن ذلك كان قبلها . وما قبلها فترة غامضة ، يبدو أنه مدح فيها جماعة من أماكن متباعدة .

وأضيف إلى ذلك : أن الشاعر أشار إلى أن أسرته (زوجته) وإخوانه يحلُّون مصر ، وذلك فى إحدى

مدائحه فى محمد بن حسان الضَّبِّىّ الذى كان يقيم فى الرَّقَّة . حيث يقول :

بالشام أهلى ، وبغداد الهوى ، وأنا
بالرَّقَّتين ، وبالفسطاط إخوانى
خلَّفت بالأفُق الغربى لى سكناً
قد كان عيشى به حلواً بحُلوان
أفنيتُ من بعده فيض الدموع كما
أفنيت فى هجره صبرى وسُلوانى
وليس يعرف كُنْهَ الوصل صاحبه
حتى يُغادَى بنأى أو بهجرانِ

* * *

وإذا أراد الباحث أن يعرف ما نظم أبو تمام فى مصر من شعر ، وجد أن ذلك لايقلّ عسراً عن معرفة تنقلاته . فقد ضاع كثير من شعره ، والمصرىّ منه بخاصة ، كما تبين سابقاً .

كذلك يوجد من الفنون الشعرية ما يبعد أن يضم أية إشارة أو دلالة على موطنه ، كالغزل والفخر والوصف ، فيتعذر الحكم عليه .

ولذلك فنحن مضطرُّون إلى الاقتصار على ما فيه دلالة على مصريته ؛ وإن لم نستبعد أن يضم الديوان شعراً مصريًّا آخر .

وقد قال أبو تمام الشعر فى مصر فى المدح ، والعتاب ، والهجاء ، والفخر ، والرثاء .

مدح المطَّلب الخزاعى بقصائد لم يصل إلينا بيت واحد منها ، كما عرفنا .

ولكن أول مدح له — بل يقال إنّ أول شعر له على الإطلاق — كان فى مدح عيَّاش بن لهيعة ، ومطلعه :

تَقِى جَمَحاتى لست طوْعَ مؤنِّبى
وليس جنيبى إن عذلت بمُصْحِبى

وذكر البحترى عن أبى تمام أن عيَّاشاً كافأه عليها بخمسة آلاف درهم .

ومدح أبو تمام عياشاً بقصيدة أخرى ، مطلعها :

أحيا حشاشة قلب كان مخلوسا
ورمَّ بالصبر عقلاً كان مألوسا

ويذكر الشاعر فى مدحه لعيَّاش أنه إنما أتى مصر طمعاً فى لقائه وكرمه ، وأنه لو كان بطُوس لسافر إليها .

ثم يغدق عليه المدائح ، فيصفه بالجود خاصة ، ويطنب فى ذلك ، ثم يصف مجد آبائه من عرب الجنوب ، ويعرض لأشياء أخرى من مفاخره .

ولا تعطى قصائده دلالة خاصة عن عيَّاش ، ولكنها تدل على حداثة الشاعر . قال :

أحاولتَ إرشادى فعقلىَ مُرشدى
أم استَمْتَ تأديبى فدهرى مؤدِّبى
هما أظلما حالىَّ ثُمَّتَ أجْلَيَا
ظلاميهما عن وجه أمرَدَ أشيبِ

وأعتقد أن الشاعر قال قصيدته الوحيدة التى مدح فيها أهل بيت الرسول فى مصر ، بدليل قوله فيها :

وما زلت ألقى ذاك بالصبر لابسا
رداءيه حتى خِفتُ أن يجزع الصبرُ
وإن نكيراً أن يضيق بمن لــه
عشيرة مثــلى أو وسيلتــه مصر

فيمدح علىَّ بن أبى طالب ، ويسرد مآثره فى الإسلام ، وينعى على العباسيين — دون أن يسميهم — أفاعيلهم ، ويعلن أن هواه معهم .

وهو يصرح فى هذه القصيدة بأنه لم يبلغ السابعة عشرة من عمره بعد ؛ إذ يقول :

وإن الذى أحذانى الشيب للذى
رأيتِ ، ولم تكمل لى السبعُ والعشرُ

ويتضح فى قصائد مدائحه الثلاث ضيقه ، وتبرمه بدهره ، وإحساسه القوى بتفوقه وجدارته بما لم يستطع أن يناله بعد .

كما يتضح فيها بواكير مذهبه الفنى من اهتمام بالبديع ،ونثر للإشارات العلمية المتخذة من التاريخ العربى خاصة فى تضاعيف شعره .

ويبدو أن نفس أبى تمام الطموح ، القلقة ، المتسرعة ، لم تجد فيما نالت من عياش بُغيتها ، فتطلعت إلى المزيد منه . فلم يستطع أن يلبى جميع حاجاتها ، فوقعت بينهما الجفوة . وكان ذلك أمراً محتما ، على الرغم من الخبر الذى رواه ابن عبدربه فى سبب الجفاء . قال إن أبا تمام استسلف عياشاً مائتى مثقال . فشاور فيه زوجته، فقالت له : «هو شاعر : يمدحك اليوم ويهجوك غداً» . فاعتذر إليه ولم يقض حاجته . فقدتكررت الظاهرة نفسها مع كثيرين من ممدوحيه فى هـــذه المدة ، مثل المطلب الخزاعى وأبى المغيث الرافقى .

وآثر الشاعر اللين أولا ، واختار البقيا ، فعاتب عيَّاشاً عتاباً رقيقاً . ذكَّره فيه بسفره إليه ، وآماله فيه ، واشتهاره بالجود ، والتمس منه أن يدع التقطيب فى وجهه حين يراه ، وأن يهشَّ له . ولكن الأمر طال بالشاعر :

الفطر والأضحى قد انسلخا ولى
أمـــلٌ ببابك صائمٌ لم يفطرِ
حولٌ ولم ينتج نـــداك وإنمـــا
تتـــوقـــع الحبـــلى لتسعـــة أشهر
جشْ لى ببحر واحد أغرقك فى
مـــدح أجيش له بسبعة أبحر

وبعد أربع قصائد فى العتاب ، رأى أنَّ السؤال ذلٌ يقف فى حلقه كالشَّجا ، وأنه قد طال كظمه لغيظه ؛ فانفجر صاخباً ، هاجياً ، فى شتائم مقذعة . فنظم اثنتى عشرة مقطوعة وقصيدة ، تكشف عن غضب هائل يعتمل فى نفس الشاعر ، ويفيض على لسانه . فنفى عيَّاشاً من العرب ، وجعل الزنج والروم أكرم من أسرته ، وهجاه وأباه ، ووصفه باللؤم والبخل والخسة والتفريط فى العرض ، وصبَّ عليه السباب المقذع . بل لم يكفَّ عنه بعد أن مات ، فأطلق مقطوعة هجائية تشيِّعه ، قال فيها :

أهْوِن بعيَّاشٍ علىَّ مغيَّباً
فى غـــير حفرته الحِجى والخِـــيرُ
لو كان للجبـــل المقطم ريشـــة
ما شك خلـــقٌ أنه سيطـــير
وأرى نكيراً صـــدَّ عنك ومنكراً
ظنا بأنـــك منـــكرٌ ونكـــير
وتصوَّر القـــبر الذى أسكنتـــه
حـــتى ظننا أنَـــه المقبـــور

كذلك هجا أبو تمام عيسى بن زيد الجلودى ، الذى ولى مصر سنة ٢١٤ هـ ، ولكن المصريين ثاروا عليه ، وقاتلوه ، وهزموه فى النويرة ؛ فاتهمه الشاعر بالاختلاس ، وعيَّره بالهزيمة ، وأشاد بالمقاتلين من المصريين :

قـــل للجلودىّ الـــذى يـــده
ذهبت بمـــال جنـــوده شعبـــا
الله أعطـــاك الهزيمـــة إذ
جذبتـــك أسبـــاب الردى جذبا
لاقتْك أبطـــال تحـــثُّ إلى
ضنـــك المقـــام شوازباً قُبَّـــا
فنزلت بـــين ظهورهم أشراً
فَقَرَوْك ثَـمَّ الطعـــن والضربا

ولم يقذع فى القصيدة شأنه مع عيَّاش ، وإنما لجأ إلى التهكم والإشادة بالخصوم وتصوير ما وقع فى القتال ، بحيث يحط من شأن الجلودى .

ونجد الاتجاهين فى هجائه ليوسف السرَّاج ، شاعر مصر فى ذلك الحين . فقد سبَّه فى قصيدة جيمية سبًّا

مقذعاً ، شتم فيه أمه وزوجته وأهله ، وهدده بشعره . وسخر منه فى أخرى بائية ، فرماه بالجهل ، والإغراب اللفظى ، وعدم القدرة على قول الشعر الجيد . قال :

أيوسف جئتَ بالعجب العجيبِ
تركتَ الناس فى أمر مريبِ
سمعتُ بكل داهية نآد
ولم أسمع بسرَّاج أديب
فما لك بالغريب يدٌ ولكن
تعاطيك الغريب من الغريب
فلو نُبش المقابر عن زُهَيْر
لصرَّح بالعويل وبالنحيب

وذكر الكِنْدى أن أبا تمام رثى الوالى عمير بن الوليد التميمى البادغيسى ، الذى قتله الثوار المصريون فى سنة ٢١٤ هـ .

ويضم الديوان القصيدتين ، ويصرح أنهما فى رثاء الوالى المذكور ، وأن الدالية منهما من أول شعره . ولكنه يقول فيها :

ألا أبلغ خليفتنا مقالى
وأبلغه الأمين بن الرشيدِ
بأن أميرنا لم يألُ عدلا
ونصحا فى الرعايا والجنود

ويعلن هذا الشعر أن مقتل عمير كان فى خلافة الأمين ، الذى قتل فى سنة ١٩٨ هـ . فيناقض بذلك ما جاء فى كتاب الكندى .

والحق أنه لا يخالف الكندى وحده ، بل يخالف الطبرى والذهبى ، فقد أجمعوا على وفاة عمير فى سنة ٢١٤ هـ .

والأمر إذن مشكل ، ولا بدَّ من خطأ أحد الفريقين ، أو ربما كان البيت محرَّفاً أو ملحقاً بالقصيدة .

وقد وصف الشاعرُ المرثىَّ بالجود والشجاعة والبلاء فى الحرب ، وأبان عن وقع موته على الأبطال وطالبى العطاء . وأفاض فى وصف المصيبة :

ألا إن الندى والجود حلاًّ
بحيث حللتَ من حُفَر الصعيدِ
بنفسى أنت من ملك رَمَتْه
مَنِيَّته بسهم ردًى سديدِ
تجلت غمرة الهيجاء عنه
خضيب الوجه من دمه الجسيد
فيا بحر المنون ذهبت منه
ببحر الجود فى السنة الصَّلود
ويا أسد المنون فرَستَ منه
غداة فرَسْتَه أسدَ الأسود

ورثى أبو تمام من يدعى « يحيى بن عمران القُمّى » بقصيدة فى ديوانه . ولست أعرف عنه شيئاً ، غير أنى أظن أنه كان يقيم بمصر ، فقد أشار الشاعر إلى دفنه بالمقطم :

أىُّ امرئٍ منك أثرى بين أعظمه
ثرى المقطم أو ملحوده الرمل

كذلك تدل القصيدة على أنه كان أحد القواد ، فقد أشادت بمواقفه فى المعارك ، واشتباكاته مع الخصوم ، قال :

المُشعِل الحرب ناراً وهى خامدة
والمستبيح حماها وهى تشتعلُ
بكل يوم وغىً تصدى الكماة به
على يديه وتروى البيض والأسَلُ
يغشى الوغى بالقنا والخيل عابسة
بالخيل لا عاجزُ فيها ولا وكَلُ

وقال الشاعر فى مصر مقطوعة فى الفخر ؛ ذكر فيها تغرُّبه فى مصر ، وشحوب لونه ، ولكنه حريص على المجد ، ساعٍ إلى الغنى ، وإن لم يبلغ مناه ، فقد مات كبراء مصر :

ولو بصرت به لرأت حريصاً
بماء الدهر حِلْيَتَه الشحوبُ
كنصل السيف عُرِّى من كساه
وفلّ من مضاربه الخطوب
زعيمٌ بالغنى أو نَدْب نَوْحٍ
تشقّق فى مآتمه الجيوب
فأصبح حيث لا نقعٌ لصادٍ
ولانشبٌ يلوذ به حريب
بمصر ، وأىُّ مأربة بمصرٍ
وقد شعبت أكابرَها شعوب

وشكا سوء حاله بمصر فى قصيدة طويلة ، تشوّق فيها إلى الشام ، ووصف غربته وبُعده فى مصر ، وخيبة آماله . قال :

بنفسىَ أرض الشام لا أيمَنُ الحِمى
ولا أيسر الدهنا ولا أوسط الرملِ
ولم أر مثلى مستهاماً بمثلكم
ولا مثل قلبى فيه ما فيه لا يغلى
عدتْنىَ عنكم مكرهاً غربة النوى
لما وطرٌ فى أن تُمِرَّ ولا تُحْلى

• • •

وأخيراً خرج الشاعر من مصر ، خالى الوفاض ، محطم الآمال ، ولكنه لا يدرى أنها زوّدته بما سيجعله أحد شعراء العربية ، الذين يختلف النقاد فى تقديمهم على بقية الشعراء جميعاً ، غير أنهم لا يختلفون على وضعهم فى الصف الأول .

زوّدته بدراسة للأدب العربى ، وحب للاطلاع وتذوّق للرائع من القول ، وقدرة على الإسهام فيه .

بل ذهب بعض المحدثين إلى أنها زوّدته ببعض خصائص مذهبه الذى عُرف به ، وأخذها الشاعر عن شاعر مصر : السرّاج ، دون أن يدرى . أعنى : الإغراب ، الذى عابه أبو تمام على السرّاج ثم عابه النقاد بعد ذلك على أبى تمام .



التجديد في شعر أبي تمام

بقلم الأستاذ محمد حسن عواد

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي – نسبةً إلى قبيلة طيّ التي مقرُّها جبَلا «سلمَى» و «أجأ» في شمالي «نجد» في قلب الجزيرة العربية – شاعر من أكبر شعراء العربية المبرّزين.

وُلد في قرية «جاسم» قرب دمشق – عاصمة الإقليم الشمالي للجمهورية العربية المتحدة، ونشأ في مصر، في أواخر القرن الثاني للهجرة، في عصر الخليفة المأمون بن هارون الرشيد، سابع الخلفاء العباسيين.

وكان لنشوء أبي تمام في هذا العصر، وهو العصر الذي سادت فيه الترجمة ونقل آثار الفكر اليوناني وغيره إلى اللغة العربية نتيجة محتومة هي: أن يتثقف الشاعر بهذه الثقافة الجديدة وأن يهضمها ويبلورها ويخلق منها ومن تراث الفكر العربي وذخائره عناصر جديدة في الأدب يُعرف بها وتُنسب إليه.

فما هي هذه العناصر الفنية التي هضمها وكوّنها أبو تمام بطريقته الفنية، فظهرت فيها شخصيته مصوّرة كشاعر عربي مجدِّد مرموق؟

خلاصة ما لمسه نقّاد أبي تمام القدماء ومؤرخو عصره تنحصر في الأمور الآتية:

١ – اهتمامه بالمعاني دون الألفاظ، فهو يطلب المعنى ولا يكاد يبالي باللفظ، فيستعمل منهما يتفق؛ ولو كان مولَّداً.

وهذا رأي ابن الرومي.

٢ – استعماله أنواعاً من البديع بكثرة وتوسُّع: كالجناس والمطابقة حتى فاق فيها مكتشفها الأول: مُسلِم بن الوليد الملقب بصريع الغواني. وقد يكون لأبي تمام اكتشافات في البديع أروع من اكتشافات مُسْلِم.

٣ – ابتداعه عشرين معنًى لم يسبق إليها.

وهذا رأي ابن الأثير.

٤ – إرساله الأمثال والحكم في شعره حتى كاد يخرج بذلك من صف الشعراء إلى صف الحكماء.

وهذا رأي أبي الطيب المتنبي.

٥ – استدلاله بالأدلة العقلية والنظرات الفلسفية.

وتنصبُّ هذه النقاط أو معظمها في مجرى واحد هو ما نسميه اليوم بمذهب العقليين في الشعر، وهو يتلخص في أن يكون الشعر أفكاراً، وتجارب نفسية صادقة تُظهر حقيقة العقل الإنساني.

فالمكانة الأولى في الشعر – في هذا المذهب – هي للأفكار والمعاني قبل الألفاظ والتعابير والأشعة والظلال الخالية من حصاد العقل.

وهذه هي خطوة أبي تمام الكبرى في تجديد الشعر في عصره، وفي ذلك يقول هو نفسه مستدركاً على سابقيه في تعريف الشعر:

ولكنه صَوْبُ العقول إذا انثنتْ
سحائب منه أعقبت بسحائبِ

فالشعر عنده «صوب العقول»، لا فيض القلوب.

وهي درجة لا يتساوى فيها الشعراء، فمنهم من يتفوق

فيها بما يزيده من الإيقاع الموسيقى والتعابير الموحية وقوة التأثير الناشئة من قوة الموهبة، واتساع أفق النفس، كما هى الحال عند المتنبى وابن الرومى . ومنهم من يقف عند المذهب العقلى المجرد ، فإن زاد فيه فهى زيادة اللعب اللفظى الترف حتى لا يستطيع الشاعر أن يحلق فيها فى أفق يعلو على أفقها ، ولا يستطيع أن يخرج بها من أفقه المحدود إلى حيث يؤثر بعبقريته على النفوس فينقلها إلى عالم أسمى كما هى الحال عند أبى تمام .

* * *

فأبو تمام شاعر مجدد فى الشعر بهذا ، وبما أشاعه فى شعره من اللهج بفنون البديع بحيث أصبحت فنًّا يسترعى النظر ، فقد زاد فى الجناس فسلّط أحد طرفيه على الطرف الآخر بحيث يعمل فيه فتخرج من المعنى صورة حية متحركة .

وكذلك فعل بالطباق فلم يترك هذا البديع دمية جامدة تنتصب إلى جانب أختها ، كما كان يفعل سواه .

ونرى هذا ممثلا جاثماً واضحاً فى مثل قوله :

ألبستَ فوق بياض مجدك نعمة
بيضاء تسرع فى سواد الحاسد

فالظاهرة البديعية هنا ليست بياضاً يقابل سواداً ، وهذه غاية الطباق عند البديعيين ، ولكنها بياض يُسَلَّط على سواد ، بل يفعل به ما تفعل النار بالهشيم .

وهذا هو تجديد أبى تمام فى الطباق .

كان سواه يكتفى بذكر اللفظين المتطابقين أو المتجانسين فى بيت واحد دون التفات فكرى إلى مثل هذا التسليط الرائع وإلى مثل هذه الحياة التى تنبض بها هذه المقابلة .

وهناك تجديد آخر عند أبى تمام هو ، نقل المعانى إلى صور الماديات ، وتأكيد هذا النقل بإيجاد خصائص مادية وإفراغها على تلك المعانى حتى كأنها أمام أجساد، كما فى قوله مثلاً :

حتى لو ان الليالى صُوِّرت لغدت
أفعاله الغرُّ فى آذانها شُنُفا

ويرتقى بهذا المذهب الفنى إلى درجة أخرى يسميها أهل المذاهب الحديثة « التشخيص » .

والتشخيص هو نقل المعانى والماديات إلى صور الأشخاص الآدمية وإلباسها صفاتها وأحوالها .

ويقول باحث حديث فى الفن ومذاهبه فى الشعر العربى إن : « من الممكن أن يأتى ناقد ويسمى هذا النوع اسماً آخر جديداً لا يتصل بالاستعارة » .

ويبدو لى أن فى هذه الكلمة حيرة لا تلبث أن تتبخر أمام أى ناقد مفكر على شرط أن يكون شاعراً أو شعرىَّ التخيل ، فلن يعوز أى إنسان من هذا النمط أن يسمى هذا المذهب بما يضبط معالمه ويبرزها، كأن يسميه — مثلاً — : « التشكيل الحى » ، لأنه إبراز للمعانى فى « أشكال » تسرى فيها « حياة »آدمية .

وقد سبق لى أن استعملت هذا النوع ، وأشرت إليه — خاصة — وإلى التجسيم العام ، ونوّهت بشأن المدى الذى يبلغه فى أفق البلاغة ،وبالأثر الذى ينتهى إليه الدور الذى يقوم به فى النفس ، وذلك حين قلت فى قصيدتى « الساحر العظيم » ، أو« يد الفن تعصف بألاعيب الأتباع »[1] . وهى القصيدة الطويلة التى قذفتها فى وجوه الاتباعين والأدعياء فى نهاية المعركة التى نشبت بينى وبينهم فى الحجاز .

وقد بنيت هذه القصيدة على قصة بطلها شاعر مجدد ، تألّب عليه المقلدون والجهلاء من أتباع الأدب القديم؛ فتناولهم بالسخرية والتحطيم واحداً فواحداً ،ثم ثلّة فثلّة حتى تركهم أكداساً من النفايات أمام الوعى

(١) طبعت هذه القصيدة أو الملحمة مستقلة وحدها فى كتاب .

الثقافى الحديث .. وعندما وصل بهم إلى هذه النهاية المرة دمغهم بخطاب ألقاه من منبر الوعى تكلم فيه صوت الحياة ، وكانت هذه نهاية المطاف التى صفى فيها حساب المهلكين .

أشرت إلى هذا النوع الحى من التجسيد الفنى حين أقول فى وصف فن الشاعر الذى تتحدث عنه هذه الملحمة :

يُحضر الجسم والصفات لدى الوصـ
ـف فما غاب حاضرٌ — فنيَّا
فإذا قصَّ فالشخوص تناجيـ
ـك عياناً ، كأنْ تُحس رَئيَّا[1]
فترى أسطراً تفيض حيـاة
كل لفظ تخاله آدميًّا .

• • •

وقد لمس أبو تمام قديماً هذا المذهب قبل غيره ، ولكن ليس كل اللمس ، ولا بطريقة تشبه طريقة العصر الحديث طبعاً .

• • •

وناحية أخرى من تجديد أبى تمام لا شأن لها باللفظ ولا بالأسلوب ، إنما هى خاصة بالفكر . وهى المجاهرة بالنظريات الفلسفية والآراء العقلية .

ولعل هذا هو ما أشار إليه ابن الأثير وسمّاه بالمعانى العشرين التى ابتدعها أبو تمام ، وذلك مثل قوله فى فلسفة الحسد :

وإذا أراد الله نشر فضيـلة
طويتْ ، أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيا جاورت
ما كان يعرف طيب عرف العود

(١) الرئى : هو الجنى أو الروح غير المرئى .

أو قوله فى فلسـفة الغزَل :

قسمت لى وقاسمتنى بسـلطا
ن من السحر مقلتا « عبدوس »
فالقسيم القَسّام من لحظـات
منهمـا تختلسن حب النفوسِ
والذى قاسمت للحظى إذا الليـل
تمطّى عن الكرى المنفوسِ

وقد كان الشعراء قبله وفى عصره يتجنبون هذه الطريقة فى الشعر ويعدونها خروجاً على عمود الشعر ، كما كان يعبر البحترى ، وهو يقصد أنها خروج عن الخطة التى نهجها شعراء الجاهلية ومن بعدهم من الإسلاميين النظم الشعر ، وهى التزام الموضوعات المطروقة والمعانى المألوفة والتعابير المسبوقة «الأكليشهات» .

فأبو تمام من هذه الناحية يعتبر مجدداً ثائراً على المنهجيين الاتباعيين إلى حدٍّ ما ، ويعتبر أستاذاً سابقاً من شعراء المدرسة العقلية . وقد خلقت له هذه الثورة خصوماً من العموديين أصحاب المدرسة الأولى الذين يقدسون عمود الشعر ويلتزمونه . وهذه الخصومة طبيعية مع كل مجدد موهوب ، فالموهبة هى التى تُنفس عليه قبل كل شيء ثم تنتحل الأسباب وتخلق الأعذار بعد ذلك ، ويُتَّخذ التجديد ذريعة ، بل ذرائع يهدف المنافسون بها إلى المجدد الموهوب لينالوا منه فى صراحة واضحة أو فى دوران مستور .. وأكثر ما يقع هذا من الأفراد الذين تخلفت ثقافتهم ، أو كانت تربيتهم غير صالحة لتنشئة الرجال المتحررين الذين يستطيعون السيطرة على أهوائهم ويُطيقون النظر إلى مواهب الآخرين بعيونٍ تبصر الحياة الفاضلة من وراء هذه المواهب .

• • •

هذا هو الشاعر الذى تحتفى اليوم الجمهورية العربية المتحدة بإحياء ذكراه فى دمشق قُرْب بلدته التى ولد فيها ، فتسجل بعملها هذا مجداً أدبيًّا يضاف إلى نواحى المجد الأخرى التى مارستها حكومة الثورة فى مجالات الأدب .

ولئن عُدَّ هذا الإحياء إكليل غار يُضَفَّر به رأس الأدب فى شخص شاعر من نوابغ شعراء التجديد ، فإنه ليُعدُّ — فى اعتبار كل أديب عربى — إكليل غار جديد يُضفر به رأس الثورة نفسها ، لأنه دليل واضح على الوعى الأدبى الحر عند الذين فكروا فى هذا التكريم من أولئك الرجال الأحرار ، ودليل على أن الأدب الحى ما يزال يبرهن فى كل مراحل تاريخه على أنه منبع كبير من منابع القومية إلى جانب أنه منبع كبير من منابع الإنسانية الخالدة .



ذكرى حبيب

بقلم الدكتور محمد زكى المحاسنى

ألقيت هذه القصيدة فى مهرجان أبى تمام حبيب بن أوس الطائى الذى أقيم فى دمشق

لام الأحبةَ عذّالٌ بما هاموا   فما شفاهم من التبريح تَلْوامُ
ضلُّوا السبيلَ إلى وجدٍ فَتَغَصَّصَهُمْ   وطَوَّحَتْهُمْ به شكوى وآلامُ
دع الهوىَ بُغْيَةَ الفانينَ إنَّهُمو   راموا الجسومَ فما عزّوا ولا داموا
واطلبه فى الروح صفواً باقياً فله   من العُروبة عُشّاق وهُيّام
حُبٌّ لعمرُك ما هانت نوازعه   ولا رمَتْه تباريحٌ وأوهامُ

•

هذا فؤادى وقد نقَّلْتُ صبوته   شعراً فأغراه موهوبٌ وعلّامُ
وفُتُّ زهرَكَ حتى ردَّنِي شغفى   إليه حين ذَوَتْ فى الروض أكمامُ
سلْ ربّةَ الشعرِ كم طافت بخاطرتى   وقد تملَّكنى فنٌّ وإلهامُ
فزرتُ كل نبيلٍ الحس مبتدِع   رقّتْ معانيه واهتاجتْهُ أحلامُ
لكنْ هواكَ أعادَ القلب معتذراً   إلى الحبيبِ الذى لُقْياه إغرامُ
فأنتَ أول محبوبٍ رَجَعْتُ لَهُ   ما صدَّنِي عاذِلٌ فيهِ ونمّامُ

•

دَعْنى أكُرَّ لديكَ الحربَ ماثلةً   فى ساحتيكَ لها ثأرٌ وإقْدامُ
ويوسفٌ عندها يُزْجى ملاحِمَهُ   على الثُّغُورِ وجَيْشُ الروم سمَّامُ
صَوَّرْتَ غاراتِهِ هولاً تدورُ به   على بِزَنْطَةَ نيرانٌ وأرْجامُ
لما سقاها الرّدىَ طارَتْ مزاعِمُها   يا مَنْ رأىَ الرّومَ لما ذَلَّتِ الهَامُ
إن كانَ للمتنبى فى خَوالِده   بسَيْفِ دولتِهِ مَدْحٌ وإكْرامُ
فرائعاتُ ابنِ أوْسٍ آبداتُ رُؤىً   يَصُولُ فيها من الثَّغْرِى مِقْدامُ
كلا الأميرينِ صِنْوٌ الشاعرينِ عُلاً   لولاهُمو ما زَهَتْ فى مَجْدِها الشّامُ

•

يامُسْعِفَ الوصفِ فى التاريخ ماعُرفتْ   لولاكَ ملحمةٌ فيهِ وأيّامُ

وَجَدْتُ شعركَ خاضَ الحَرْبَ لاهبَةً   تحتَ العَجَاج كأنَّ الشِّعْرَ صَمْصَامُ
وجَلْجَلَتْ منه حوْماتٌ فما سكنتْ   إلاّ على النّصرِ رفّتْ فيه أعلامُ
وصرخةُ الغوثِ لما جاءَ هاتفُها   من غادةٍ مَسَّها بالغَدْرِ أرْوامُ
هبّتْ لها الصِّيدُ تَفديها فوارسُهُمْ   وجيشُهُم فى يَفَاعِ الروم طحّامُ
عليه معتصمٌ بالله يَحفِزُهُ   للفتحِ فى عُصْبَةٍ ما نالهمْ ذامُ
حتى أصابَ بعَمُّورِيَّة ظَفَراً   فدكّها وعَنَتْ فى الحِصْنِ آطامُ
ما أروعَ الوصفَ لما رُحْتَ تسكُبُهُ   على تَهاويلها والوَصْفُ رَسّامُ
والسُّور فى زحمة الإعصار ملتَهبٌ   وقد أهيلَ على « مَنْوِيلَ » إرْغامُ
لم يَبْلُ عَهْدُك فالدنيا تُجَدِّدُهُ   وللشُّعوبِيَةِ الحَمقاءِ إيلامُ
قل « للدُّمُسْتُقِ » هل قد عُدْتَ مُنْدَحِراً   فى « بورسعيد » وهل أغواكَ إجْرامُ
جَرَرْتَ أسْطولَكَ المَهْزومَ تَنْدُبُهُ   وحَوْلَهُ الذُّلُّ يومَ الخِزْيِ عَوّامُ
وصارَ نَسْرُكَ عُصْفوراً فياطَرَبى   وفوقَ جَيْشِكَ نَسْرُ العُرْبِ حَوّامُ
برزتَ ياشاعرى فى حَلْبَتَيْنِ ، فهل   أتْمَمْتَ عهدكَ حتى قيلَ تَمّامُ
فى ساحةِ الشرق أبطالٌ غطارفةٌ   عاطاكَ فيهم فِدا التخليدِ ضِرغامُ
رمى إليكَ الفتى « الطُّوسِيُّ » أدْرُعَهُ   وَهزَّهُ للمَراثى مِنْكَ أقْرامُ
فاخْضَوْضَرَ الدَّمُ فى بُرْدَيْهِ يُنْعِشُهُ   أجْرُ الشَّهيدِ من الفردوسِ إنْعامُ
من أجلِ مرثاتِكَ المحبوبِ رائعُها   قد زاحمَ الحيُّ مَنْ فى تُرْبِهِمْ ناموا
أما تَمنى بها « العِجْلىُّ » مِدْحَتَهُ   وشاقَهُ فى رُبَى التخليدِ إلمامُ

•

يا ناسِجَ اللفْظِ أبراداً مُنَمَّقَةً   وغائص الفِكْرِ لا يغْشاهُ إبْهامُ
أبدعتَ شامِيَّةَ التِّبْيانِ حاليةً   يحمى حِماها بِعَهْدِ الضّادِ هَمّامُ
تَبْلَى الليالى ولا تَبْلَى نواضِرُها   عِزٌّ توارثَهُ فى الشِّعْرِ أقْوامُ
لولا الصِّناعَةُ ما راعَ الجمَالُ ولا   رنا إليه من الإبداع وَسّامُ
ولمسةُ الفن إنْ مَرّتْ بساحِرِها   على الطبيعةِ زانَ الحُسْنَ إحْكامُ
وللشّرابِ حَلاواتٌ تَصَوَّرَها   من رَاحَ يُعْجِبُهُ فى حُسْنِهِ الجَامُ
مُعَلِّمَ الشِّعْرِ إنْ عاشَتْ شوامِخُهُ   مِنْ بعد « شوقى » وصانَ الفَنَّ قَوّامُ
فقد عدا الفتيةُ اللاهونَ فى كَلِمٍ   ما ضَمَّها لبيانِ العُرْب أرْحَامُ
يقطِّعونَ من الفُصحى أواصرها   وفيهمو ألْكَنٌ يَهْذِى وَنظّامُ
لاتَطْلُبِ الرّوحَ فيهِمْ وهْىَ هامِدَةٌ   فكيفَ عاشَتْ تجاليدٌ وأجْسامُ

* * *

يا ثائرَ الشِّعرِ قد عادَتْ «لجاسمه» نَجْواكَ وابْتَدَرَتْ ذكْراكَ أعْوامُ
وجاء أهْلُكَ والآدابُ تَنْسُبُهُمْ فضمَّهمْ بكَ أخوالٌ وأعمامُ
يا شاعرَ العُرْبِ فى عصرٍ سما شرفاً صانَتْ أوابدَهُ كالسيفِ أقلامُ
نافحْتَ عن حَوْزةِ العَرْباءِ فى أممٍ لها شُعوبيَّةٌ جُنَّتْ وآثامُ
لولا قصيدُكَ ترميها جواحمُها لدوَّمَتْ فى سماءِ الضّادِ أعْجامُ
هذى فلسطينُ كَلْمَى فى مَشاردِها مَهيضةً نالَها بالويلِ هَشّامُ
زارُ الرياحِ عليها فى الخيامِ نَفَى رُقادَها والكَرى للأُسْدِ مِهزامُ
هبَّتْ لها العُرْبُ تَغلى فى حماستِها كأنها عاصفٌ للهولِ زَحّامُ
كفى بها جامعاً للعُرْبِ فى ملأٍ لهم عن الغَوْثِ والثّاراتِ إحْجامُ
قل لِبى بربكَ ما طَعْمُ الهوانِ إذاالصِّ(م) يدُ المناجيدُ يَوْمَ الثأرِ نُوّامُ
فلو بُعِثْتَ أبا التَّمام تَحفِزُهُم وشعرُ مثلِكَ فى الغاراتِ دَوّامُ
وأنْتَ تَعْرِفُ صدْقَ السَّيْفِ فى نَبَأٍ ضَلَّ الكِتابُ بهِ والغَيْبُ رَجّامُ
قَدْ بَدّلَ العَصْرُ أسْبابَ العلاجِ فما تُشْفَى على جرَعاتِ الشِّعْرِ أسْقامُ
نَحَّ القصائدَ عن جُرْحٍ فما نَفَعَتْ ضِمادَهُ كَلِمٌ تَسْبِى وأنْغامُ
وللكرامةِ روحٌ شأنُ صاحبِها ألاَّ يَطولَ به باغٍ وظلاّمُ
يا مُبلغَ العُرْبِ يوماً حانَ موعدُهُ الحَيْفُ ما عاشَ فى طَغْواه هَدّامُ
لابد من طَحْمَةٍ تغلى مَراجِلُها يَقودُها ناصرٌ للعُرْبِ للعَوْدِ مِقْحامُ

•

شَقَقْتَ لحاظَكَ جُمهوريَّةٌ طلعتْ فى وَحْدةٍ ضَمَّها فى الوُدِّ إبْرامُ
يهيجُ فيها مزيجُ النيلِ فى بَرَدَى روافداً شاقَها بالشَّمْلِ إتْمامُ
دقّتْ يدُ الخَطْبِ أبوابَ الحِمَى ومتى حانَ الوئامُ يكُن للجَمْعِ إسْهامُ
وما لعينِ هناءاتٌ بغفوتِها إنْ كانَ فى جَنْبِها ذئْبٌ وآجامُ
فانسُجْ علَى يَوْمِنا الأمْجادَ إنَّ لنا عهداً على الغَدِ لم يُمْهَلْ به عامُ
ومَنْ تكن لانتصارِ الحقِ ثورتُهم فَدَوْا جهادَهُمُو والوجهُ بَسّامُ

جوته الكاتب

بقلم : توماس مان

ترجمة : الأستاذ محمد البخاري

هذا تعريب المقال الذى نشرت ترجمته إلى الفرنسية مجلة Les Lettres Françaises فى عددها الصادر فى ١٩٦٠/٣/٣١ .

كان جوته قابعاً فى مقعده فى الثانى والعشرين من مارس عام ١٨٣٢ — على ركبتيه غطاء سريره ، وعلى عينيه المظلة الخضراء التى تقيهما ساعة العمل حدة الضوء — يغالب سكرات الموت . لقد هدأ العذاب والتمزق اللذان يسبقان الموت غالباً ، ولم يعد يحس الألم بعد أن أخمد الألم قوّته .

وتساءل عن تاريخ اليوم ، وحين أجيب بأنه الثانى والعشرون ، أجاب بأن الربيع قد بدأ ، وأنه سرعان ما يتماثل إذن للشفاء . ثم رفع يده ، وأخذ يرسم رموزاً فى الهواء . وكانت أصابعه تنخفض كلما اتجهت إلى اليمين ؛ كان يكتب سطوراً حقيقية صُفّت بعضها تحت بعض ، وإن تكن ذراعه قد سقطت ، فما كان ذلك لأنه لم يعدْ أمامه مكان لتسجيل هذه الرسالة التى تشبه ما تكتبه الأرواح . ليس لذلك فحسب ، بل تحت وطأة الضعف أيضاً . وأخيراً استرخت يده على غطاء السرير تتابع فوقه الكتابة . كان يخيل للمرء أنه يكتب ويعيد ما يكتبه بهذه الرموز التى لا ترى . وكان المرء يتبينه وهو يضع الفواصل والنقاط فى عناية ، ويتخيل التعرُّف على بعض الحروف .

ثم بدأت الأصابع تأخذ لوناً أقرب إلى الزرقة ، ثم توقفت عن الحركة . وحينما أزيحت عن عينيه المظلة الواقية ، كانت عيناه قد انطفأتا .

مات جوته وهو يكتب ؛ وفعل — ووعيه ينطفئ

جوته

فى حلمه الأخير – الشىء نفسه الذى فعله طيلة حياته ، كان يكتب سواء أملى أم غطى بيده الصفحات العديدة بخطه الأنيق الواضح الجميل :

لقد استغرق فى هذا العمل الذى كان يحوّل الواقع الجاف فى كتلته المادية إلى أفكار متموجة ، ويمنح نتاج العقل البشرى الشكل والبقاء . وسجّل التأملات السامية وخبرات حياته الأخيرة فى رموز الكتابة ، كما لو كان قد فعل ذلك عن طريق السحر ، وقد لا تكون هذه التأملات والخبرات إلا خيالات وأوهاماً أطلقها الضعف وهو فى لحظات انتقاله إلى العالم الآخر ، إلا أنها قد تكون بدت له مع ذلك اكتشافات حاسمة ، واجبه المطلق أن ينقلها إلى العالم .

لقد شغل حتى آخر لحظة فى حياته بأن يرفع العواطف المستقرة فى قلبه إلى دائرة ذكائه القادر على أن يصبها فى قوالب . وبقى حتى فى لحظات الموت كاتباً كما كان أيام نشأته يستشعر دائماً إحساساً عذباً يتملكه بالرغبة التى لا تقاوم فى الكتابة ، وبسيطرة هذه الموهبة العميقة عليه ، فيصرح فى إحدى خطاباته : « لقد خلقت بالتحديد لأكون كاتباً ! وإنى لأحس فرحة كبرى حين أكتب شيئاً يحسن التعبير عن أفكارى » . وكما كان جوته يفعل فى أمسيات شبابه ، أخذ يفعل كل صباح بعد إغفاءة الشيخوخة الطويلة ، يلتقط من ثنيــات عقله المنهوك القوى هذه الأنغام الموسيقية التى أنهى خلالها قصته « فاوست » – يكتب كل يوم بعض سطور ، كبيرة فى حجم اليد وأحياناً أصغر – ويكمل قصائده : « تعطفى تعطفى ، أيتها الملكة التى لا شبيه لها .. » . لقد وضع لحياته نهاية تتلاءم مع بدايتها .

هواية غريبة عقيمة حقاً من النقد – سيداتى وسادتى – محاولة التميز المدّعى بين الكاتب وبين الفنان المبدع ، بل إنها محاولة عصية التحقيق ، لأن الخط الذى يفصلها ليس خطاً خارجياً لكى يحدد واقعاً محسوساً ، بل هو خط دفين يخترق الشخصية نفسها ، ويبقى مع ذلك متموجاً إلى حد لا يمكن معه تحديده . فهناك آثار للنشاط الإبداعى فى إنتاج الكاتب وآثار للنشاط الأدبى فى الإبداع الشعرى ، مما يصبح معه الانتقاء تحكمياً ومضاداً للواقع – بدلا من الارتكاز عليه – كل ذلك بقصد واحد ، هو تمجيد اللاوعى ، وما يسبق الفكرة ، وما يحس الإنسان أنه نتاج العبقرية البحت . تمجيد ذلك على حساب الذكاء الذى يكنون له بهذا ازدراءهم ، وليس هناك شىء أقدر على إظهار ادعاء مثل هذا المجهود من ذكاء جوته الواسع الذى امتلأ « إمرسون » إعجاباً به حين قام بالتعليق على فصل « هيلين » فى الجزء الثانى من فاوست ، إذ قال :

« إن أروع شىء هنا ، هو عملاقية الذكاء . إن لذكاء هذا الرجل قدرة التحليل الفعال الذى يحيل العصور الماضية والعصر القائم وديانتها وسياساتها وطرق تفكيرها إلى عناصرها الأولية وإلى مجموعة من الأفكار » .

إن الشاعر فى إبداعه الذى لا حظّ فيه للذكاء ، ليس إلا حلم رومانسية تؤله الطبيعة . ليس هناك شىء يربطه بالواقع ، بل إن وجوده ليتنـــاقض مع فكرة الشخصية الجامعة للطبيعة والفكر معاً مثل : شخصية الشاعر ، لا يمكن أبداً لنشاط إبداعى لا يستعين بالذكاء أن يبقى فى الفترة من العمر التى تتوقف فيها الطبيعة عن مدّ يد العون إلى الإنتاج ، أو عن تقدمه بالقدر نفسه الذى كانت تمده به فى فترة الشباب الخصب . وفى حين يحلّ الحساب والإرادة محل الذكاء يختلف الأمر كما يقول جوته بالنسبة للسذاجة والتلقائية ، وهما الشرطان الضروريان لكل خلق إبداعى . وعلى هذا فإنه يمكن للتلقائية الخالصة مع الذكاء الجبار أن يسيرا معاً يداً فى يد ؛ وجوته نفسه هو المثل الرائع لذلك .

أطلق إمرسون على شكسبير لقب « أعظم الشعراء » . وعلى العكس من ذلك فقد أعطى جوته وهو قمة المجد الشعرى لشعبنا ، أعطاه لقب « أعظم الكتاب » .

وكتب جوته وهو فى الستين من عمره : « سيعترف من فهم التاريخ حقاً ، أمام آلاف الشواهد ، بأنه لم تمر لحظة واحدة توقف فيها الفكر عن تحريك المادة ، أو توقفت فيها المادة عن تدعيم الفكر ، وقد جرى التيار فى كلا الاتجاهين دائماً : أحياناً فى أحدهما ، وأحياناً فى الآخر عند الأنبياء والمفكرين الدينيين والشعراء والخطباء والفنانين وعشاق الفن ، بل لقد حدث كثيراً أن التقى الاتجاهان ، وأرى كل منهما الآخر فى الوقت نفسه » . وغالباً ما التقيا ؛ ذلك ما يؤكد تداخل الإبداع الفنى مع الإبداع الأدبى ، والعبقرية مع قالب الروح النقدى والتشكيلى .

* * *

إن أبعد شىء عن موضوعى هذا ، هوالتمييز بين جوته الذى كان يصرخ على إيقاع الشباب الذى كان يحيا فيه بأغنيات الحب الخالدة المنطلقة من أعماق قلبه ، جوته الذى كان يعلن فى شيخوخته سيادة المبادىء الأولية لحكمة البشر ، وبين جوته العالم النفسى الناضج والمحلل الدقيق ، والكاتب القصصى الذى وضع « سنوات التعلم » و « سنوات التنقل » ، ومؤلف أعمق وأجرأ قصص الخيانة الزوجية التى أخرجتها الثقافة الغربية : « الأنساب المختارة » [1] . حينما أتحدث عن جوته الكاتب ، وعن ميدان عمله الأدبى ، فما أستخدم هذه الكلمة إلا فى معناها الشائع البرجوازى ، ولا أطبقه إلا على الشكل المادى لحياة الشاعر ، وما أتخذ سوى التعبير الشائع والعملى ببساطة ، بدلا من الاصطلاحات البراقة المتوثبة السامية .

لقد عاش جوته هذه الحياة المادية ؛ كان إنساناً ، وبرجوازياً ، وكاتباً . وكان ذلك مصيره الحتمى الذى لا يمكن نكرانه ، ولم يكتف جوته بتقبل مصيره ، بل لقد أحب هذا المصير والتصق به ، وعلى الرغم من كل التجارب الدقيقة التى مر بها ومساوىء هذا الوضع ، فقد أحسَّ الفرحة وهو يعلن ارتباطه بهذا المصير .

إنها مهنة غريبة وشاقة .

من ينكر ذلك ؟

إنها قضاء يمكن أن يبدو فى حينه كاللعنة الحقيقية ، وكالمرض لمن يحترفها .

كتب جوته عام ١٨٢٠ — أى وهو فى شيخوخته : « إن الكتابة مرض مستعص ، ومن الخير أن نستسلم له » . ويدعو نفسه ويدعو الآخرين إلى ألا ينسوا أن الإنسان لم يطلب إليه العمل إلا فى الحاضر . وهو يعلن فى تعبير ينكر به الأدب : « ليست الكتابة إلا استخداماً سيئاً للغة ، والقراءة الصامتة من أجل الذات وحدها ليست إلا « بديلا » سيئاً للكلمة ، إن كل الأثر الذى يتركه إنسان فى نفس إنسان آخر ، إنما يتركه بشخصيته » .

ولكن أو لا يمكن لهذه الحقيقة أن تنتقل إلى دائرة الفكر ؟

لقد عرف جوته ؛ وأعلن أن كتاباً ما إنما يؤثر فى القارىء ثم يصبح جزءاً من الثقافة المحيطة بوساطة شخصية المؤلف وحدها : « يجب أن تكون إنساناً ذا شخصية لكى تخلق عملا له قيمة » .

تلك هى الجملة المحفورة التى يعبر بها عن السر العضوى الكامن فى العمـل الفنى الذى لم يعد « بديلا » سيئاً ، إنما هو تأثير لشخصية فى محيط أعلى . وكذلك فيما يتعلق بالقراءة ، فإنه يرد صعود شيللر السريع المتصل إلى تلقيه الفعال ، وإلى عشقه للقراءة .

وقد امتلأت صفحـات مجلد ضخم بأسماء المطبوعات التى استعارها جوته نفسه من مكتبة فايمار وقرأها .

إن إنتاجيتـه فى معظمها لتتعـادل مع طاقة الإعجاب فى نفسه ومع عبقريته فى الإعجاب ، وذلك معنى ما قاله فى حديث مع « إكرمان » عن « مانزونى »

(١) هذه الكتب من مؤلفات جوته نقلها إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوى .

الإيطالى العظيم . إن طاقته الإبداعية تعتمد بخاصة على هذا الإعجاب .. هذا الإعجاب هو الذى يؤجج فيه الرغبة حين يقرأ قصائد « بروبرتيوس » السداسية والخماسية ، أن يكتب قصائد من نوعها . وعلى هذا فإنه لا يستطيع أن يقـــرأ دون أن يتملكه هـــذا الانفعال ، وهو يدعو جميع الفنانين إلى الاعتراف بأن الارتباط بروائع الإبداع ضرورى لإبقائهم فى المستوى الذى ارتقوا إليه ، أو هو وحده كفيل بأن يحميهم من « التراجع والترنح » . وهو يعبر بهـــذا عن الإحساس بالخطر الذى عرفه هو نفسه ، وهو الذى تخطاهم جميعاً ، ذلك هو ما يكشف عن التواضع ، وعن المجهود المتصل من أجل التعلم والهضم ، بل التقليد . من رجل لا يخشى فقدان شخصيته الخاصة ، والذى ينطلق — واثقاً دون مخاوف — نحو القوى التى يتبناها ، كما قيل فى هذه الأبيات :

الوحيد الذى يباركه الله .
هو من يأكل ويتعلم ويبقى حياً غنياً .

ويتهكم جوته بالحياة الأدبية فى فكاهة حين يقول :

« إن مهنة الكاتب والناقد لشبيهة تماماً بالمعارك الأسطورية التى تشطر فيها الظلال بعضها بعضاً لمجرد المتعة ، حتى إذا فعلت عادت إلى أشكالها الأولى ، ثم تحلقت حول مائدة الأب « أودين » ،

إلا أنه لا يزداد إلا رضاً حين يمجد فى مكان آخر هذا العالَم الأدبى نفسه الذى لا تفوته كثيراً مظاهره السخيفة فيقول : « إن فيه ميزة خاصة ، هى أنه لا يختفى شىء منه حتى يولد شىء جديد ، بل أكثر من ذلك ؛ إن لهذا الجديد الطابع نفسه . ونتيجة ذلك أن يحيا الإنسان خالداً فى هذا العالم بكل أطوار حياته : شيخاً ورجلا ناضجاً ومراهقا وطفلا ، وإن لم يبق كل شىء حتى ساعة الموت ، فإن أكبر جزء من نتاجنا سيظل باقياً مع ذلك . وليس هناك ما يمكن أن يعادل هذا الوضع . ونتيجة ذلك ؛ أن يحس جميع الذين يحيون هذه الحياة بالرضا فى أعماقهم لتحقيق رغباتهم البسيطة ، وأن ينعموا بنوع من السعادة التى لا يدرك الإنسان كنهها » .

• • •

كتّاب قليلون أولئك الذين مجدوا مهنتهم خارج عملهم فى لحظات الراحة التى كان يتركها لهم إنتاجهم ، وبالتحديد أولئك الذين سجّلوا السعادة التى تمنحها لهم مهنتهم ، فى عبارات عميقة كما فعل جوته :

« ما أعذب أن يستطيع الفكر السامى تسجيل ما ينعكس فى ثناياه » .

تلك صرخة الفرح التى أطلقها شابٌ فى الثالثة والثلاثين ، إلا أن اعترافه الذى بدأ يسجله فى خطاباته منذ عامه الرابع والعشرين يكشف عن وقوعه الكامل تحت سطوة الأدب ، إنه تحديد للقوة الإبداعية ، وتعبير مبكر عن الحاجة الملحّة إلى الكتابة وعن مزاج الكاتب :

« إن بداية كل نشاط أدبى ونهايته ، وتصوير العالم الذى يحيط بى عن طريق العالم الدفين فى نفسى . تلك العملية التى يوجد كل شىء أثناءها مدركاً مطوقاً بالروابط مصوراً ، مشكلا من جديد ، فى قالب ذاتى ، وبطريقة خاصة ، إن كل ذلك سيبقى — بحمد الله — سراً غامضاً لست على استعداد لكى أكشف عنه للفضوليين والثرثارين » .

غير أن إعادة بناء الكون عن طريق نشاط داخلى يحققها تبعاً لقوانينه الخاصة ، لا يمكنها — برغم كل ما قد تحويه من سحر وأناقة — أن تبعث بالرضا الكامل إلى الناس . وينشأ عن ذلك موقف تعارض لا يستطيع المرء بدونه أن يتصور وجود الكاتب : تمرد الراهب على طبيعة إنسانية ممعنة فى حيوانيتها وشرّها ، ذلك هو الموقف الذى حدد مصير الفنّان المبدع فى كل العصور ، وحدد استجاباته وانفعالاته أمام الحياة . وقد كتب جوته :

« إذا تطلعنا من فوق العقل إلى الحياة رأيناها شبيهة فى مجموعها بمرض خبيث ، ورأينا العالم شبيهاً ببيت المجانين » .

تلك كلمة كاتب صادقة ، وتعبير يكشف عن قلقه المعذب أمام عالم البشر ، وما أكثر ما نجد فى أعمال جوته — أكثر مما يتصور المرء وجوده — من تحامل على « الحثالة البشرية » عامة ، وعلى « الألمان الطيبين » بخاصة . وهو تعبير صريح عن انفعالات السخط الواضحة ، وعن ميله إلى العزلة ، وذلك هو ما أشير إليه هنا . فما هى المبادئ التى تحدد وجود الكاتب أو الشاعر ؟

إنّها المعرفة والشكل معاً ، وفى الوقت نفسه .

أما ما يتميز به هو ، فذلك أنهما يمثلان عنده وحدة مترابطة ترابطاً عضوياً ؛ كلاهما يحدد الآخر وينتجه ويرتفع به . وهذه الوحدة عنده فكر وجمال وحرية معاً . وحيثما اختفت هذه الوحدة لم يبق وراءها إلا الحماقة الأليفة للبشر ، التى تظهر فى اختفاء الشكل والمعرفة معاً ، وهو لا يعرف أىّ هذين كان يمقته أكثر من الآخر .

لا يشك أحد من السوقية .
فلها سطوة .
مهما قيل عنها .

إننى لأكرّر أن فى كتابات جوته من التعبيرات الماثلة التى يبدو فيها معذباً بكل ما هو مسفّ وأحمق ، أكثر مما نحب أن نتصور وجوده ، حتى لا يليق ذكر مقتطفات منها ، بخاصة ونحن نعرف ، ونقدر ما تحمله الرقة والود من التسامح والتنازل عند إنسان مثل جوته . ولنضع مكان كلمة « الود » كلمة أخرى أكثر قوة ودفئاً : الحب .

كان جوته يعلم أن الفكر والفن هما شىء صغير بدون الحب ، بل كان يعلم أنهما ليسا شيئاً إطلاقاً بدونه ، وأن الفكر لا يمكن أن يعيش مع العالم ولا العالم مع الفكر إذا لم يكن بينهما الحب .

ويبين هذا فى الاحترام والرقة والطيبة ، يبين فى هذا الميل الجوتى الخالص إلى الحرص الذى عبّر عنه الشاعر نفسه فى حديث له مع إكيرمان حين قال : « لو أمكن أن يصبح الفكر والثقافة العالية ملكاً شائعاً بين البشر لسهل عمل الكاتب ، واستطاع أن يكون دائماً مخلصاً تمام الإخلاص ، ولم يخش أن يقول الكلمة الطيبة ، لكنه ملزم فى الواقع بأن يبقى دائماً عند مستوى معين ، وإن عليه أن يقدر أن كتاباته ستصل إلى أيدى خليط من الناس . وهكذا كان عليه أن يحذر من أن يدفعه إخلاصه الكبير إلى فضح أغلب مشاهير الرجال » . بهذه الرغبة فى التسامح ينطق الحب الذى ينبع من بساطة الفكر ، لا الضلال ، وتظهر هذه الرغبة الطيبة على سبيل المثال فى نهاية قصة « الأنساب المختارة» فى كلمات العزاء المليئة بالود للعاشقين اللذين جمعهما الموت : « وأية لحظة عذبة ستجىء حينما يستيقظان يوماً معاً » .

الحق أن ذلك تعبير يحمل — فى غرابة — معانى العزاء والأدب .... أدب قلب يعبر فى رشاقة متموجة ، دون أن يدفع إلى الارتباط بشىء ما . فإنه وهو تلميذ لأرسطو ، مقتنع باستقرار الصور الكاملة القوية ، لم يكن يؤمن — دون شك — بالبعث الفردى للأجساد . هى إذن نوع من التجاوز الشعرى ، وتعبير من نفس مهذبة صاغته بروح التسامح ، دون أن تجنح حقاً عن الإخلاص . فقد حدث بالنسبة له هو شخصياً أنه أعلن فى شيخوخته وعيناه مبتلّتان : « سنلتقى جميعاً هناك فى السماء » .

* * *

غير أنى أريد أن أذكر هنا فكرة واستعداداً شخصياً ... فكرة يعبر خلالها أكثر من أية فكرة أخرى عن حب الفكر للحياة : تلك هى فكرة التعلم . لقد كان جوته معلماً أصيلا ، ويشهد بذلك أكبر أثرين يحتفل بهما تاريخه الأدبى : « فاوست » و « وفلهلم ميستر » . ويظهر لنا « ميستر » بخاصة كيف يطبق الاتجاه إلى كتابة الإنسان لتاريخ حياته ، وحبه العمل الدينى ، وإحساسه بالحاجة إلى التكوين الذاتى بطريقة موضوعية ، كيف تطبق على الميدان الاجتماعى ، بل على رجل الدولة ، وكيف تقوم بدور تعليمى ، غير أن المرء لا يحس دعوة ملحة إلى التعلم بعد أن حقق بنفسه انسجامه الداخلى ، بل تحت ضغط مشكلاته الخاصة ، وتنافراته الدفينة ، وصعوباته وشقائه فى إرساء مبدأ شخصى . إن قيام الكاتب المبدع بدور المعلم ، هو اعتراف بوجود مجموعة من المشكلات ، هو تحلل من التفاهات دون تخلٍّ عن موهبته التى هى الرمزية والتعبير عن عواطف البشرية العامة .

ويقول جوته : « يوجد الرمز الحقيقى حين تتخذ

من حالة أصيلة صورة لكل الحالات الأخرى » . والشيء نفسه بالنسبة للشخصية الشاعرية التى ليست فى حاجة إلا إلى التعبير عن نفسها بعمق ، حتى تعبر الجماعة صوتها ، دون أن تهدف مع ذلك أو تدعى إرساء مبادئ عالمية ، ودون أن تتخذ هذا المظهر ، بل تبقى على العكس من ذلك محتفظة بكيانها الفردى . بكل ما فى التجربة الشخصية المتخذة قيمة غير متوقعة من سحر ونسبية . وإن الفضل الذى يضاف إلى هذا العمل لينبع أصلا من أهمية طابعه التمثيلى ، من أن مؤلفه هو البطل المعبر عن كثيرين غيره دون أن يدرى ودون أن يريد ، بل دون أن تختلط مصيره الشخصى بمصير المجموع ، فيصبح بذلك مصيراً عادياً أو تافهاً ، فقد يحدث ، بل قد يلزم أن يحدث أن يكون قوياً أو غريباً ، أليما أو شائهاً . أى حياة فريدة عاشها « روسو » ومع ذلك فنحن نرى أن عصره هو الذى يتكلم على لسانه .. عصره الذى انتثرت أمانيه خلال كتاباته . وأية انفعالة تحركها خلال العالم اعترافاته !

لقد ترك روسو دون أن يكون مدلل الآلهة أثراً حاسما فى نفس جوته ابن الآلهة . إن ميله إلى القيام بدور المعلم ، وفكرة التعلم نفسها ، إنما أخذها عن روسو ، وهذه العبارة التى قيلت على لسان أوتيليا فى قصة « الأنساب المختارة » : « أنا لا أنكر ذلك أبداً . وأعده مصيراً سعيداً أن نعلم الآخرين بطرق عادية ما تعلمناه نحن بأغرب الطرق » . إنها عبارة روسو وجوته معاً . تستطيع أن تعرف الكاتب بأنه معلم تعلم هو عن أغرب طريق .

والتعلم عنده يمضى دائماً مع الصراع الذى يقوم به ضد نفسه ، إنها ترجمة للحياة الداخلية وللعالم الخارجى ، معركة يديرها ضد نفسه وضد العالم فى الوقت نفسه .

إن فكرة موضوعية عن التعلم تفترض المعلم كاملا ، هى نظرة دعى جوفاء . وكثيراً ما يحدث بالطبع خلال النزاع مع الوسط المحيط أن يظهر التضامن التربوى بين الكاتب وشعبه بالرغبة فى الاعتزال ، والفتور وقسوة النقد .

ذلك ما نلمسه فى كلمات كبار الألمان وأحكامهم ، وبخاصة جوته ونيتشه ، غير أن هذا الإصرار على إرغام هذه « الأنا » الفسيحة ، التى هى الأمة ، على أن تصلح نفسها بنفسها وأن تكبح جماح نفسها ، كما يفعله الإنسان لحسابه الخاص ، إنما يشهد بارتباط أقوى من كل هذه الصرخات التى يعلن بها الوطنيون الجعجاعون إيمانهم وقوميتهم .

* * *

يظهر ميل جوته إلى التعلم ، وإعطاء دروس فى الأخلاق فى شغفه خاصة بالحكم المأثورة وباللوحات الخلقية والنفسية الغالبة فى نثره ، وكذلك فى مآسيه الكلاسيكية التى كان يعنى بتنميق أسلوبها وصياغتها على النمط القديم . وتمثل أحكامه وملاحظاته الخلقية إحدى اقتحامات أديب فى مجال الإبداع الفنى ، وهى اقتحامات تجعل من العبث التمييز الفارغ الذى ادعى بعضهم إقامته بين نشاط الأديب ونشاط الشاعر ، ذلك لأنها مهمة إنسانية تؤدى بذلك دينا تجاه البشر .. ديناً فرض على الشاعر بوصفه كاتباً . . أما الحكم الذى يصدره يستهدف أكثر من إلقاء ضوء ضئيل على شيء لاذع وجد يدحقاً ، ويقول جوته : « يمكن أن تتم اكتشافات جديدة وسيتم ذلك دائماً ، أما فيما له علاقة بالإنسان وأخلاقياته ، فما يمكن تصور شيء جديد . لقد سبق التفكير فى كل ذلك وتسجيله ولم يبق إلا استعادته فى قوالب وتعبيرات أخرى » .

وتكمن المهمة إذن فى تقديم التجربة فى شكل نهائى . وإن الإنسانية لتسلمها — عن طريق الشاعر — إلى اللغة ، وتضعها بذلك فى مكان أمين إلى الأبد ، وقد لا ينكشف الجمال فى أى مكان كظاهرة إنسانية جديرة بالتقديس مثلا ينكشف واضحاً من خلال اللوحات الشعرية والمأثورات .

وقد كتب جوته : « إننا نحس بالاحتياج الملح – الذى لا نملك منه فكاكا وكأنه ضرورة ذات أهمية قصوى – إلى خلق الكلمة مطابقة تماماً لما فى أحاسيسنا ومرئياتنا وأفكارنا وتجاربنا وخيالاتنا وتعليلاتنا » . وقد لا يوجد تعبير يكشف فى وضوح أكثر من هذا عن تدلُّه الأديب وطموحه الذى يسيطر على حياته كلها لكى يبلغ الدقة فى عالم الجمال . وهنا نلمس بأصابعنا أيضاً ذلك التمييز بين الدقة النقدية والتشكيلية . لقد كان جوته موهوباً – بشكل خاص للدقة التشكيلية شأنه فى ذلك شأن الشاعر دائماً ، ويأخذ التجريد نفسه عنده قالباً تشكيلياً .

وهناك دقة تنتج من النفاذ النقدى ، من التجريح ، وهى دقة أخرى غير دقته ، هى عنده اكتشاف جوهر الأشياء على وجه التحديد : فهى تشكيلية . إن الجمال لا يلعب دوراً فى البحث المجرد ، وكل ما هو مجرد تماماً كالفكرة الخالصة . لا يرتبط بشكل ما ولا يوحى باتخاذ قالب . إن فكرة الكرامة الإنسانية لتفرض نفسها على الفنان شاعراً كان أم كاتباً بطريقة مليئة بالحساسية ، لأن مهمته بالتحديد هى : إعطاء التجربة الإنسانية شكلا أكثر سحراً ، ونقاء وجدارة . ويعتمد وجوده على التأليف الأصيل – الذى قد لا يخلو من أخطار – بين الشهوانية والكرامة ، وأن العمل الذى يؤديه وسط البشر ليترك على وجهه طابعاً دينياً كثيراً ما يصبح فى صراع مع التحرر الذى لا ينفصل عن الشهوانية ، وله اتجاهان يتخطيان فى نشاطهما المستوى المعادى . فهو مدفوع إلى الجنس ، منجذب إلى الفكر ، وفى نفسه ضرورة كامنة تجعل هذين الاتجاهين يحولانه سراً أو علناً إلى إنسان ثورى ، إلى قوة تحرك وتقلق حتى تلتهم الحاضر وتتجه به إلى المستقبل .

وقد قال جوته : « تلتقى فى كل فنان سمات هذه الجرأة التى بدونها لا يمكن تصور الكفاية » .

وتستمد هذه الجرأة جذورها من هذه الروابط الخاصة القائمة بين الكاتب وبين القوتين اللتين ذكرتهما قبل ، واللتين تمثلان بالنسبة للكائن الذى يطلق عليه اسم الفنان ، وبالنسبة لنشاطه الانطلاقى أكبر الدوافع الفعالة ، وقد كانا كذلك بالنسبة لجوته أيضاً . « لأن الحب هو الحياة ، وجوهر الحياة هو الفكر » . ولم تتوقف الجرأة فى الخلق الجنسى ، ولا العمل الثورى فى الميدان الشهوانى عن الانبثاق خلال كتابات جوته حتى فى آخر إنتاجه وأكثره سمواً ؛ وإن يكن بالطبع قد عبر أيام شبابه بطريقة أكثر قوة ، ولعله كان أكثر وضوحاً فى مسرحيته « ستلا » ، وكثيراً ما وصف من أراد أن يتمثل فى الواقع نهاية هذه المسرحية هذه الجملة التى قالتها المرأتان للعشيق نفسه « نحن معاً لك » وصفها بالحماقة والفجور . فاستحالة هذا الوضع الثلاثى ، والضيق الذى يثيره؛ يبرزان حين يتصور الإنسان وجود هـذا المشهد فى الواقع ، ومع هذا فما يمكن للمرء أن يرفض قبول ما ينطوى عليه ذلك من جرأة إنسانية تحريرية ، وحتى لو كان قبولنا هنا قائماً لأن الأمر يتعلق بجوته ، فما يحق للمرء أن يضن بإعطاء الشاعر حق الجرأة بشكل مبدئى وفى جميع الأحوال ، حتى لو كانت هذه الجرأة توقظ – من الناحية المظهرية – عاطفة التحلل الخلقى الخطرة الهدامة ، فستبقى هذه الجرأة فى الواقع مشروعة وضرورية . أية فائدة فى إحياء ذكرى شاعر كبير ، – شعره هو نفسه التسامح الذى له فيه حق ، واحترام الكرامة الذاتية – إذا لم يفد شعره من هذه التسامح والاحترام ؟

وترتفع عبْر القرون صرخة التمرد والإشفاق التى يحركها مصير « جريتشن » – وتتهم كذلك – غير أن هذه الشكاة لاتثور ضد التنظيمات الاجتماعية ، فلم يكن من عادة جوته أن يهاجم التنظيمات والتقاليد . لقد كان يفضل أن يكتفى بلمس طرف العصا من بعيد وفى حرص شديد . ولم يكن هذا ليسلبه الحق فى أن يكتب :

حقاً تستطيعون – بلا خوف –
أن تقيموا لى نصباً ، تماماً مثل بلوشير .
حرركم هو من الفرنسيين .
وحررتكم أنا من شباك السوقة .

قام جوته بعمل تحريرى – شأنه شأن جميع الشعراء والكتاب – حين أيقظ بعض العواطف ، وعمق الفهم بتحليل المعارف المتعلقة بالإنسان ، وقد كان هذا وليد الحاجة ومتعارضاً مع أغراضه المحافظة وقد تركت قصته « الأنساب المختارة » مثلا وما تزال تترك أثراً معارضاً إلى حد كبير للأخلاق نفسها التى ادّعت القصة إعلاءها لها فى الحياة الاجتماعية .

وقد اضطر جوته أن يدافع عن نفسه ضد هذا العتاب الذى كثيراً ما وجّه إليه من أن أعماله كانت ذات تأثير غير خلقى ، وكان يصرخ : « لقد أعدمت جريتشن ، وأمت أوتيليا جوعاً ، فماذا تريدون أكثر من ذلك » . ولكنه جهد ضائع ، إذ يجب ألا نثق كثيراً فى صرامة الشاعر ، وألا نحاسبه على الكلمة إذا ادعى الصلابة ، أليس دوره أن يحرك الشفقة والعطف على مواطن الضعف الإنسانى ؛ إنه يسهم بقوة الحب التى لا تحرم منه الخاطآت ، وعمله تفكيكى بالمعنى البرجوازى حتى لو كانت أغراضـــه محافظة كما فى « الأنساب المختارة » حيث كان جوته يقصد الدفاع عن الزواج .

ونحن نعرف تهكمات بايرون المتحـــررة على الثعلب الذى لا يخرج من جحره ويلقى من داخله مواعظ مليئة بالوقار .

وقد وصف بايرون « الأنساب المختارة » « وآلام فرتر » بأنهما سخرية من نظام الزواج بشكل لم يكن فى الإمكان أن يكتب خيراً منه ميفيستوفيليس نفسه . ويرى أن خلاصة هاتين القصتين هى قمة السخرية ، وذلك حكم ينطوى على بعض الغرابة من رجل فكر كان يجد لذة أكبر من جوته فى أن يدخل فى عراك مع معاصريه ، ولم يكن ذلك ما يحب جوته أن يفعله ، إلا أنه دافع فى إصرار ضد وصفه بالمحافظة ، لأن هذا كان يمكن أن يدفع إلى التفكير بأنه كان يريد المحافظة على كل شىء ، بما فى ذلك المساوئ الاجتماعية ، وبخاصة أنه لم يكن بينه رابط وبين النوع المرتد الذى « ليس فيه من الكاتب إلا الموهبة » حسب تعبير سان بيف .

لا يمكن أن نعتب على جوته تظاهراً معادياً للثقافة ولا « الخيانة القسس » التى كتب عنها أحد الفرنسيين المتبصرين قديماً كتاباً .

« يجب أن نتبع الحياة فى تقدمها » « الواقع أن الشىء الوحيد الذى يعتد به هو المضى قدماً إلى الأمام » ؟

تلك تعبيرات بسيطة ليس فيها زيف ولا انحراف ، إنها تعبيرات جوته .



الشَّاعِرُ

بقلم الأستاذ كامل أمين محمد

تقول ، وقد جَفَّفَتُ قلبي من الدم ولمْ تبقَ إلاّ قطرةٌ منهُ في فمي :
أراك جريحاً ! قلت : كلِّي مُجَرَّحٌ من الدهر والدنيا كسيفِي المحطَّم
لقد نَسِيَ الميدانُ سيفي وَخَوْذَتِي ودرْعِي ولم يذكرْ سوى يوم مأتمي
وَمِلتُ كأنقاضِ الحصونِ على الثرى شموخا فلم يهدم شُموخِي تَهدُّمي
فما هان من هدَّ النزالُ جداره وقام على الأشلاء بالسيف والدم
ولكنَّ دمعي خانَ عيني فأشفقت وفاضت كما هزَّ الندى غصن برْعُم
فقلت وحزني كالدجى يتبع الدجى وكالموجِ فوق الموجِ ؛ أخفِي تألُّمي :
كفى الليل ما ذقنا ؛ فذوقي من الضحى كفى القلب أحزاناً على الأمس فابسمى

•

ولكنها قالت وفى الطِّرس رعشة وفى القلم المحموم تدوى الزابعُ :
أتكتب شعراً بينما أنت هكذا فقيرٌ فقيرٌ ، ضائعٌ فيه ... ضائعُ
تُقَدِّمهُ للصحفِ لم تكتسِبْ به رغيفاً وقد مدّت يديها الروائعُ
يتامى كأبناءِ السبيلِ تشَرَّدتْ عرايا أذلّتها عليك المجامعُ
إذا سرتَ فوق الأرض لم تلق فوقها مكاناً ، وإن أنشدت لم يُصغِ سامعُ
تشاغل عنك الناس فى سوق عيشهم وأنت على محراب شعرك خاشعُ
ودُونك من مزمارِ داودَ هاتفٌ يُصلّى ، ومن أحبارِ إسحاقَ راكعُ

•

فقلت : أجل ! إنى فقيرٌ ، مشردٌ ، غريبٌ ، وحيدٌ ؛ كلُّ ما فِيَّ قاحلُ
كأنِّيَ ندْبُ ، حطّم الضربُ سيفه وكَرَّتْ عليه — وهو ملقىَ — الجحافلُ
كدرع شجاعٍ ماتَ فاستسلمت به مقاديرُ لولا الموت ظلت تقاتلُ
ولستُ أبالى أن يقولوا : قد اختفى من الصحف نَهْرِى ، واحتوتها الجداولُ
فما جفَّ مَنْ عمرُ الطبيعةِ مدُّه وما سال من شقّتْ مداهُ المعاولُ
ولكن من الأنهارِ ما طال فرعه وَشُعِّبَ ، حتَّى أبعدَتْهُ المجاهلُ
ومنها الذي جفّتْ عليه شعابُهُ ومِنْها الذى قَدْ عوّقَتْهُ الجنادِلُ

ومنها الذى كالنيلِ لو شِئْتُ خُضْتُه فما حدٌّ من طوفانىَ الغمر ساحلُ
ولكنَّ من يُحيِى الرمالَ خمائِلا يعزُّ عليهِ أن تموتَ الخمائل
وما آلمتنى الكتب والشعر زحمةٌ ولا الصُّحفُ والأقلامُ فيها تجادلُ
فأرخصُ ما فى السوق ما زاد عرضه وأظهرُ ما فوقَ الحُسامِ الحمائِلُ
فكم زيَّنَتْ فى صدرِها من قصيدةٍ فقلتُ لنفسِي ، نفسَ ما أنتَ قائل
لتبرُزْ بما شاعت بأول صفحةٍ فكم أخَذَتْ صدْرَ الطريقِ المزابِلُ

•

أجلْ يا ابنتِي . إنِّى فقيرٌ وربما بززت بعتقِ الفقرِ كلَّ فقيرِ
وأعرَى من الجذعِ العجوزِ من الصَّفَا من الأرضِ لمْ تُستَر بغير حصيرى
وقد يطرف العينَ الجميلةَ منظرِى فتغمضها هزءاً بخدشِ شعورِى
وينغصنِى عنهُ حديثُ مُحَدِّثى كَأَنِّىَ ثِقْلٌ أو رثاثةُ عيرِ
ولكنَّنى بالرغم مِنْ أنَّنى بِهِمْ أحِسُّ كإحساسِي بكلِّ حقير
وبالرغم من أنى تمنَّيْتُ أنْ أرَى لِكَىْ لاَ أراهُمْ ، ليلَ كلِّ ضرير
سأكتبُ فِيهِمْ مَا حيِيتُ روائِعى وأشْرِقُ فيهم كالحياةِ بنورى
وأرفعُ جذعِي فِى العواصِفِ صاعداً وأضرِبُ فى قلبِ الزمانِ جذورى
وأنبع كالغدران من كلِّ صخرةٍ وأخرجُ من بينِ الصخورِ زهورِى



فى البحث عن تعريف ثابت للفن

بقلم الدكتور سعد المنصورى

كنت أقرأ كتاباً عن الفن المعاصر حينما استوقفنى بعض ما كتب فيه ، نقلا عن المصور بيكاسو عندما سئل عن معنى إحدى لوحاته ، هذه ترجمته :

« يود كل الناس أن يفهموا معنى التصوير ، فلماذا لا يحاولون أن يجدوا معنى لتغريد الطيور ؟ لماذا هم قانعون بحب الليل والزهر وكل شىء من حولهم ، دون السعى إلى فهم كل هذا ، فى الوقت الذى يصرون فيه على فهم أعمال التصوير ؟ ألا يفهم هؤلاء الناس أن العمل الفنى بالنسبة للفنان ضرورة تلقائية ، وأن الفنان عنصر أولى كباقى عناصر الطبيعة يجب ألا نطالبه بما لا نطالب الطبيعة به ! فالطبيعة تسحرنا عادة بجمالها دون أن نجرؤ على مطالبتها بتفسير ذلك الجمال . فهؤلاء الذين يحاولون تفسير معنى لوحة فنية ، قد ضلوا سواء السبيل . . . »

ولقد أثار هذا الكلام فى نفسى كثيراً من الأسئلة التى أحاول أن أجد الإجابة عنها فى هذا المقام . فهل من الصواب فعلا ألا نحاول البحث عن معانى الأشياء Objects التى تحمل إلينا الجمال والمتعة الفنية ؟ هل يجب أن نتغافل عن معنى الجمال الذى تنقله إلينا مظاهر الطبيعة أو الأعمال الفنية ؟

واستدرجنى ذلك إلى أن أبدأ بالمحاولة فى البحث عن تعريف ثابت للفن ، وإلى أن أسعى إلى توضيح معنى الفن توضيحاً نقيس على أساسه مفهوم كل عمل فنى ، دون أن نضل .

واستعرضت بعض ما كُتب فى تعريف الفن ، فلاحظت أن كثيراً منه يعتمد ، أكثر ما يعتمد ، على الإنشاء وبلاغة التعبير ؛ لذلك اختلف تعريف الفن باختلاف المعرّف له ، وكثر الكلام على معناه لكثرة الزوايا التى يتناولها منه النقاد والكتّاب ، بحيث يخرج القارئ من تلك المحاولات بأن الفن شىء معقّد تكثر الأقلام وتتزاحم على تعريفه ، فتعدّدت الأساليب والطرق بتعدُّد المحاولات فى التعبير عن معناه . من أجل هذا كان البحث عن معنى ثابت علمىّ حسابىّ Mathematical أمراً ضرورياً يتمشى مع الوعى الصاعد فى كثير من البلاد فى هذه الحقبة من الزمان .

* * *

ونرى هنا أن من الأيسر أن نبدأ بتعريف الملموس من الأشياء لنتدرج منها إلى تعريف المطلق الذى تدل عليه . ولذلك نبدأ المحاولة بتعريف الفنان ، ثم العمل الفنى لننتهى إلى تعريف الفن ذاته .

فمن هو الفنان إذن ؟

كلُّنا يعلم أن الفنان هو ذلك الإنسان الذى يمكنه التعبير عن مشاعره وأفكاره بالنسبة إلى المشاعر والأفكار المنبعثة عن المجتمع الذى يعيش فيه ، على مستوى عالٍ أو بمعنى آخر : هو ذلك الإنسان الذى يجيد التعبير عن حياته المتفاعلة مع حياة مَن حوله من الناس وما حوله من مظاهر الطبيعة . فالحياة بالنسبة لإنتاجه المنبع والمصب .

وما هو العمل الفنى على ذلك ؟

العمل الفنىُّ هو ما يحمل معنى من معانى الحياة يتصل اتصالا عميقاً ، مباشراً أو غير مباشر ، بحياة المجتمع الذى يصدر عنه بوجه عامّ ، وبحياة الفنان الذى أخرجه والمتذوق له بنوع خاص ، مضافاً إلى ذلك المعنى مقدرة ذلك الفنان على إخراج ذلك العمل إخراجاً مناسباً .

فالفن إذن بمعناه المطلق لا يخرج عن كونه حياة الفنان والمتذوّق والمجتمع الذى يشملهما فى أحسن أحوالها .

والعمل الفنىّ هو تلك الثمرة التى تنمو على شجرة هذه الحياة الشاملة ، يسعى إلى تذوقها كلٌّ منا عن طريق حواسه .

فتعريف الفن إن أردنا وضعه فى شكل حسابى ، هو :

الفن = الحياة فى أحسن صورها وأحوالها .

ويحتم علينا ذلك التعريف أن نفسّر معنى الحياة كذلك ، فلنحاول الآن أن نعرّف الإنسان المكتسب لها ليتضح لنا معنى الحياة نفسها فى سهولة وفى غير تعقيد .

فمن هو الإنسان الذى ينبض قلبه بالحياة ؟

هو من يعمل على :

١ – حفظ ذاته Self-preservation

٢ – حفظ نوعه Kind-preservation

٣ – البحث عن الأفضل to promate one's life

لست أعتقد أن للإنسان أهدافاً أخرى غير تلك يسعى إلى تحقيقها ما دام يشعر بالحياة تدبُّ فى نفسه .

فالحياة – عند الإنسان – إذن هى العمل على تحقيق هذه الأهداف الثلاثة .

ويمكننا أن نعود الآن إلى تعريف الفن تعريفاً أوسع وأدق بالمعادلة الآتية :

الفن = السعى على مستوى عال إلى : (حفظ الإنسان لذاته + حفظ الإنسان لنوعه + بحث الإنسان عن حياة أفضل)

والعمل الفنى = الثمرة فى أحسن حالات نضجها ، الناتجة عن حياة الإنسان عند تأديته لهذه الأغراض الثلاثة .

* * *

ولنضرب الأمثلة لإيضاح معنى الفن بالنسبة للهدف الأول الذى نسعى إلى تحقيقه فى حياتنا .

كلنا يحب الحياة حباً لا يوازيه شىء . كلنا يهاب الموت ويكره أن يتوقعه ، فالحياة هى أعزّ ما نملك ،



صورة من أعمال بيكاسو

لذلك نحب كل عمل ينبهنا إلى أننا أحياء ، ونحب كل ما يذكّرنا بالحياة التى نسبح فيها وبما يمسّ حياتنا من بعيد أو قريب . فالزهرة النضرة جميلة ، لأنها تنقل إلينا مظهراً من مظاهر الحياة فى أحسن صورها ، والمتعة التى نحسّ بها عند مشاهدتنا لها لا تختلف عن المتعة التى نستحوذ عليها عند الوقوف أمام عمل فنىّ ناجح . والزهرة الذابلة قبيحة لأنها تحمل معنى الفناء الذى نكرهه ، ونحن لا نحسّ بأية متعة جمالية Aesthetical عند النظر إليها ، تماماً كما نفعل أمام عمل فنىّ ردىء .

ونحن نكره المرض ونجده بغيضاً ، وفكرة المرض قبيحة لأنها لا تتفق مع فكرة الحياة فنياً . والصحة والشباب صفتان يكتسب بهما الإنسان قيَماً جمالية توحى بكثير من الأعمال الفنية .

وليس المقصود من التراجيديا فى أدب المسرح أننا نحب ما تحمله إلينا من المآسى كالموت أو المرض أو غير ذلك ، بل المقصود من العمل الفنى الذى ينقل إلينا معنى الموت هو أن نزداد حرصاً على حياتنا . وليس الغرض من معنى المرض أو البؤس الذى يحمله إلينا عملٌ فنىٌّ معيّن إلا لكى ينذرنا بعدم التفريط فى حياتنا بأى شكل من الأشكال . ونحن حين نذرف الدمع السخين عنـد مشاهدتنا لإحدى المآسى ، لا نفعل ذلك إلا خوفاً على أنفسنا نحن ، وحبًّا للحياة التى نحرص عليها . وإن إشفاقنا على الممثل الذى يقوم بدور من تنكّر له الدهر ، هو إشفاق كلٍّ منا على نفسه وعلى حياته من أن يصيبها مكروه مماثل .

وما الخير والشر بالنسبة لنا إلا طرفًا قياس يشير إلى ما يفيد حياتنا وينفعها ، أو ما يسىء إليها ويضرّ بها . وكذلك هو حكمنا على القبيح أو الجميل . . . أو على العمل الفنى الذى يتعامل مع القبيح ، وهو ما لا يتفق مع تلك الحياة .

نحن نرى فى الفاكهة جمالا إن كانت ناضجة طازجة تغرى بالأكل ، وهى قبيحة إن كانت غير ذلك . وإن ما يشرح صدورنا عند مشاهدة الحقول الخضراء المشرقة الزاهية ، هو ما تحمله إلينا من معانٍ توحى بالحياة والكثرة والنمو .

فنحن فى الواقع نحتفى بكل ما يحمل إلينا من معانى الحياة التى نقدسها ونعتزُّ بها ، بما يوقظ فينا الحواس النائمة . وما العمل الفنىُّ إلا صورة لتلك المعانى مترجمة بلغة نستسيغها ونفهمها .

ثم إننا نمارس الفن جميعاً على مستويات مختلفة فى كل ما نقوم به من أفعال طوال فترة حياتنا ، فإن كل ما نؤديه من حركات أو نتفوّه به من كلام ، وكذلك نوع معاملاتنا تجاه من نحب ومن نكره ، ومجرد انتقاء ملابسنا أو اختيار من نعاشرهم من الناس... كلُّ ذلك يحمل نزعة فنية Artistic touch أو نوعاً من ممارسة الفن بشكل يستحيل معه أن نفصل الحياة عن الفن .

والأعمال الفنية التى يؤديها المجتمع البدائى أو رسوم الأطفال ، تدل فى وضوح تام على الارتباط الوثيق الذى يجعل من حياة الأطفال والبدائيين وما يقومون به من أعمال فنية ، شيئاً واحداً . فالفن عند الطفل وعند الرجل البدائى ، هو نوع من المحافظة على ذات كلٍّ منهما .

• • •

وليس من العسير أن نجد الأمثلة للأعمال الفنية التى تهدف إلى تحقيق الغرض الثانى فى حياتنا ، فإن المتعة النفسية التى نشعر بها عند مشاهدة عملٍ فنىٍّ هى ذات المتعة التى نحسّها عند مشاهدة مخلوق جميل . وما المرأة الجميلة عند الرجل ؛ سواء كان فناناً أو غير فنان ، إلا من يتمناها زوجة له ؛ وما الرجل الجميل عند المرأة إلا من ترجوه أباً لأولادها .

وكم يثير الدهشة فى نفوسنا ذلك الحب الجارف الذى تغمر به الأمُّ ولدها ، وقد يكون قبيح الشكل ولكنها لا تراه هى إلا مثالا للجمال . فالأمُّ ترى فى ابنها كل مقوّمات الجمال ، لأنه بالنسبة لها امتداد لحياتها ، ولأنه صلتها بالخلود . ولا عجب إذن أن نلاحظ أن حب الأم لابنها أكثر من حبه لها .

وليس أدل على أهمية الجنس فى العمل الفنى ، من اهتمام الإنسان المحب بالفن الذى يتخذه ملاذاً له يسكن إليه ويهدأ به فى أدق حالات الهيام . والإنسان المحب هو أسرع الناس التفاتاً إلى نواحى الجمال ، وأسبقهم إلى تذوّق العمل الفنى .

وما جمال الجسم الإنسانى الذى تبارى فى نقله إلينا الفنّان منذ القدم إلا جمال قائم على أساس جنسى ؛ هو تلك الغريزة التى كانت — وما تزال — دافعاً هامًّا من الدوافع التى تحضُّ على العمل الفنى

فى كل اتجاهاته . وما أكثر القطع الموسيقية والأغانى التى نرددها بدافع من تلك العزيزة التى تسيطر على كثير من تصرفاتنا أفراداً وجماعات .

والطفل الذى نراه جميلا هو ذلك الطفل الذى نرجو أن يكون طفلنا مثله . وما حبنا لكل مخلوق صغير السن إلا نوع من تأثير تلك الناحية على مشاعرنا ، فالحيوان الطفل نجده جميلا ولو كان من النوع المتوحش . ثم إننا نجد المتعة ، كل المتعة ، فى أن نشمل النّبات الصغير برعايتنا حتى ينمو ويترعرع .

كلُّ ذلك نتيجة لما نشعر به ونعمل من أجله فى تحقيق هدفنا الثانى فى الحياة ... وهو المحافظة على النوع .

وعند ذلك الهدف تقف الفنون السريالية ولا تتعداه ، فهى تعتمد على تفسيرات علماء النفس من أن أساس الحياة وغاياتها تقوم على ما توحى به البطن وما إليها . فالفن السريالى يقتفى أثر الغرائز ويبنى عليها كل ما يحمل من أحلام بعيدة عن الوعى الظاهر فى حياتنا اليومية .

وعلى الرغم من أن ذلك النوع من الفن ، يقوم على أسس علمية إلا أنه لم يأخذ من التاريخ غير فترة قصيرة اندثر – أوكاد يندثر – بعدها ، لتجاهله الهدف الثالث والأخير الذى نعمل من أجله فى الحياة وفى الفن معاً ، عندما نصل إلى مرحلة من النضج تسمح بذلك .

والأمم المتأخرة تقف فنونها كذلك دون تحقيق الهدف الثالث ، فنجد أكثر موسيقاها وأغانيها لا تنبعث إلا عن حرارة الحب ، ولا تحكى غير ما يدور فى حياة الفرد من لواعج الغرام وقصصه فى حالاته المختلفة . ونجد أعمال النحت والتصوير فيها تعالج أمور الجنس ، وقد تثير أسبابه فى نفوسنا .

والأمم الناضجة هى التى تتعدى ذلك فى حياتها وفنها إلى تحقيق الغرض الثالث والأهم .

فالهدف الأخير هو فى الواقع الحدُّ الفاصل بين الإنسان والحيوان ، لأن الحيوان كذلك يشترك معنا فى تحقيق الهدفين الأولين ، إلاّ أنه قاصر عن العمل من أجل الهدف الثالث ، ولذلك كان تطوره محدوداً .

* * *

إن الإنسان لَيبحث دائماً عن حياة أفضل ؛ إنه يبحث عن وسائل الارتفاع بمستوى معيشته مما أدّى إلى تطوُّر الحياة به ، وإلى قيام الحضارات والاستكشافات العلمية والفنية معاً . وقد يقنع الإنسان أحياناً بما لديه ، إلاّ أنه غالباً ما يطلب المزيد .

فالإنسان يختلف عن غيره من المخلوقات فى أنه طموح راغب فى التطور . وتربطه تلك الرغبة بغيره من أفراد مجتمعه وبكل ما يحيط به من أسباب الحياة ... وهو دائم البحث عما يعطيه ليأخذ منه ، وواعٍ لكل ما يدور من حوله فى الحياة ، ساعٍ إلى اقتناص أجمل ما فيها ، وهذا هو الذى جعل من الفن نشاطاً اجتماعياً يربطه دائماً بين الفنان والمتذوق .

والإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يتمكن من الاستمتاع بجمال الفكرة ، لأنه بوساطة الفكرة الجميلة ينتج ليتطور ، وبها ينجح فى رفع مستوى معيشته . وما النهضات التى تحقق للمجتمع الإنسانى الرقىَّ والتقدم والسعادة إلا مجموع تلك الأفكار الجميلة التى يحقق الإنسان عن طريقها هدفه الثالث . ويتأثر بالفكرة الجميلة كلٌّ من الفرد العادى والفنان على السواء .

والوقت الجميل بالنسبة لنا ، هو فترة نكتسب فيها شيئاً لصالح حياتنا ، والكتاب الجميل هو الذى يحمل من المتعة الفكرية ما ينير لنا سبيل الحياة لنصل إلى تحقيق هدفنا الثالث ، والعمل الفنى الجميل يفسّر لنا بعض خبايا النفس ، ويدلنا إلى معالم الخير فينا ، ويترجم مشاعرنا لنكون على بيّنة من الحياة نفسها .

والفنان هو ذلك الواعظ الذى يقف على أسرار



بيكاسو

الحياة عن طريق الحسّ ، فيشعر بالعيب فينا ، ويحاول إصلاحه ، ويدفعنا إلى ما فيه الخير لنا وللمجتمع الذى نعيش فيه عن طريق التذوق الفنى . فليس الجنس وحده إذنْ هو رأس مال الفنان ولا شغله الشاغل . . لأن ذلك لا يأخذ من وقتنا جميعاً قدر ما يأخذ أمر سعينا وراء مُثل نرسمها لأنفسنا فى الحياة . فالجمال نجده كذلك فى الفكرة المجردة عن كل أسباب الجنس . . . وهو ما نجده فى العمل الفنى الناضج .

• • •

وأخيراً أرجو أن يكون فى ذلك الردُّ على أسئلة بيكاسو .

فنحن فى الواقع نعلم ، أو يجب أن نعلم ، السبب الذى يختفى وراء حبنا لتغريد الطير .

ونحن نفهم السبب الذى من أجله نستمتع بمشاهدة الزهور ... لأن ذلك يشعرنا بالحياة فى أحسن صورها وحالاتها ، ولأنه يهزّنا هزّاً رفيقاً لنذكر به حياتنا .

ونحن كذلك نحب الليل ونرى فيه جمالا ونحسّ فيه بمتعة ، لأننا نرجع فيه إلى أنفسنا بعد أن نفرغ من مشكلات الحياة اليومية التى كثيراً ما تشغلنا عنها ، ولا تتيح لنا أن نشعر بالحياة التى وُهبت لنا . فإن مجرد شعور الفرد بالحياة بمعناها المطلق ، متعة لاتعدوها متعة . وإن أكثر ما يسىء إلينا وينغص علينا حياتنا ، هو مشاغل الدنيا التى تلهينا عن الاستمتاع بها .

فنحن لن نستمتع بأى عمل فنىّ إلا إذا فهمنا مضمونه ، للسبب الذى من أجله لا نضحك على «نكتة» لا نفهم مغزاها .

وإذا كانت بعض أعمال بيكاسو تعتمد على الغموض ، فإننا لا نتذوق العمل الفنىّ عادة إلا عندما يحمل إلينا فكرة نحقق عن طريقها ، أهدافنا الثلاثة بطريق مباشر أو غير مباشر . ويزداد تذوّقنا للعمل الفنى كلما كانت الفكرة المنطوى عليها عميقة ، وكلما مسّت تلك الفكرة حياتنا وحياة المجتمع الذى نعيش فيه من بعيد أو من قريب .



٢ - الموسيقى والوصف
"ليست" والقصيد السمفونى

بقلم الدكتورة سمحة الخولى

لكل فن من الفنون مجاله التعبيرى الطبيعى الذى تهيئه له وسيلته الخاصة فى التعبير ، ونستطيع أن نقول إن المجال الطبيعى للأدب ، هو مناقشة الأفكار ، ووسيلته فى ذلك هى الكلمة ، وإن المجال الطبيعى للتصوير هو الوصف ، ووسيلته هى الألوان والخطوط ، أما الموسيقى فليس مجالها الطبيعى مناقشة أفكار ، أو وصف مشاهد طبيعية ، ولكن هدفها الطبيعى هو التعبير الوجدانى ، ووسيلتها إليه هى الأصوات الموسيقية . فالمؤلف الموسيقى حينما ينفعل بموقف خاص فى الحياة يستطيع أن ينقل إلى المستمع ذلك الانفعال دون حاجة إلى تفصيل الحادث أو الموقف الذى أثاره فى نفسه . فالتعبير العاطفى فى الموسيقى تعبير مباشر ، وهو مجرد لأنه ليس مستمداً من أى مصدر طبيعى ؛ كما هو شأن المناظر الطبيعية ، أو الأشخاص بالنسبة للمصور .

وقد كانت الموسيقى الغربية فى أزهى عصورها ، موسيقى مجردة صرفة ، ليس لها ارتباط بأى فكرة أو معنى أدبى أو تصويرى ؛ ولذلك ابتعدت فى العصرين : الباروكى والكلاسيكى عن التسميات الشاعرية ، واكتفت بدلالات وتسميات موسيقية اصطلاحية .

ومع مولد الروح الرومانتيكية فى الفنون الأوروبية ،أصبح التعبير العاطفى الذاتى عماد الفن فى ذلك العصر ، واتسع أفق الفنانين ، وارتقت ثقافتهم ، وتقاربت الفنون المختلفة ، وتبادلت التأثير فيما بينها ؛ وانعكس ذلك كله على الموسيقى الرومانتيكية التى شُغلت بأفكار فلسفية وأدبية وشاعرية ، وتطرقت إليها روح جديدة تختلف عن روح الموسيقى الكلاسيكية المجردة ، واتسع مجال التعبير الموسيقى حتى شمل الوصف والتصوير ؛ ولكن بأسلوب وبفلسفة فنية جديدة تختلف عن المحاولات القديمة المتفرقة التى بذلها موسيقيون من عصور متعاقبة ترجع إلى القرن السادس عشر . فقد كان الوصف فى تلك المحاولات القديمة فى الموسيقى ، مجرد تقليد ساذج لأصوات الطبيعة ، أو محاولة

مبدئية لتصوير بعض المواقف أو الحالات النفسية ، ولكن الوصف الموسيقى ظل طوال ثلاثة قرون شيئاً عرَضياً فى التفكير والتأليف الموسيقى ، ولم يتجسم بصورة واضحة إلا مع مولد الرومانتيكية فى الموسيقى ، حيث ظهر لأول مرة ، ما سُمِّى باسم « موسيقى البروجرام » وهى الموسيقى التى تحتاج إلى برنامج وصْفىٍّ مكتوب فى بضع كلمات أو سطور ، يصدِّر به المؤلف موسيقاه لكى يُعين المستمع على فهمها والاستجابة لرسالتها .

وبديهى أن موسيقى الآلات تتكلف ما فوق طاقتها عند ما تحاول الوصف أو التصوير ، فقوانينها الطبيعية التى نشأت واستتبت على مر القرون قوانين موسيقية صرْفة منفصلة عن اى اعتبارات أو موضوعات خارجة عن الموسيقى . وأهم تلك القوانين ما يتصل بالتركيب أو الصياغة — الفورم — إذ كانت كل الصيغ الكلاسيكية صيغاً موسيقية بحتة عمادُها التعادل التام بين « التجديد أو التنوع » وبين « التماسك أو الوحدة » . وكان من أهم مقوِّمات نجاحها التناسق الكامل بين المضمون الموسيقى وبين الشكل أو الصيغة التى توضع فيها الموسيقى .

وقد اصطدم الموسيقيون الرومانتيك بكل تلك الاعتبارات فى موسيقاهم الوصفية وكان لزاماً عليهم أن يتوصلوا إلى إيجاد صيغة أو صيغ متحررة مرنة لاتُقَيِّد تعبيرهم العاطفى المنطلق ، ولا تقف حجر عثرة فى سبيل خيالهم الأدبى أو الشاعرى الذى يسخِّر الموسيقى للوصف .

•

تبلورت مشكلة الموسيقى الرومانتيكية عامة ، والموسيقى الوصفية خاصة فى شىء واحد هو : كيفية التوفيق بين القوانين العامة للصياغة الموسيقية الجيدة وبين مقتضيات الوصف أو التصوير سواء على المستوى النفسى العميق (من تصوير حالات نفسية) أو حتى على المستوى الخارجى الذى يصور مشاهد أو مواقف مُعَيَّنة . فكيف تغلَّبت الموسيقى الرومانتيكية على تلك المشكلة ، وما هى المراحل التى مرت بها فى هذا السبيل ؟

لعل من أبرز تلك المراحل سمفونية بتهوفن السادسة المسماة « الريفية » وهى التى أشرنا إليها فى المقال السابق[1] ، وقد قال عنها بتهوفن : «إنها ليست تصويراً بقدر ماهى تعبير عن المشاعر» .

وإذا كان بتهوفن قد نجح فى سمفونيته تلك (وفى بعض أعماله الأخرى التى تدخل ضمن نطاق موسيقى البروجرام) فى أن يحمِّل السمفونية ، وهى قمة الصيغ الكلاسيكية البحتة ، نوعاً من التعبير العاطفى الذى يتَّسم بسمة الوصف ، فإنه مع ذلك لم يخلق بهذا شيئاً جديداً فى عالم التأليف ، بل قام بمحاولة ناجحة لتطويع البناء السمفونى الكلاسيكى لمقتضيات التعبير

(١) انظر العدد ٤٥ من « المجلة »



فرانز ليست

بين حركات السمفونية ، وبذر البذرة الأولى للتخلص من التقسيم المحدد للسمفونية ، وهو بهذا قد دلّ على وعيٍ كامل بضرورة إيجاد التماسك فى بناء المؤلفات الموسيقية الوصفية التى يسيرها برنامج خارجي ، ويتحكم فى سياقها ، ومع ذلك فإن صنيعه وصنيع بتهوفن من قبله يدور حول السمفونية ويتحرك فى نطاقها ، فهو توسيع لنطاقها التعبيرى أكثر منه حل لمشكلة الصياغة الملائمة للموسيقى الوصفية .

وبازدياد الإحساس بتقارب الفنون المختلفة ، تأصلت نزعة التصوير والوصف الموسيقى عند مؤلفى القرن التاسع عشر ، فاتجهت محاولاتهم فى هذا السبيل اتجاهاً حاسماً على يد فرانز ليست (١٨١١ — ١٨٨٦) الذى تخلص كليّةً من صيغة الصوناتة الملتزمة فى كل الحركات الأولى من السمفونيات ، وبذلك قضى على هيكل السمفونية تماماً ، وتخلص من حركاتها الأربع التى تتقيد بتتابع خاص فى السرعة والبطء ، وتتقيد بصيغ شبه محددة . ولم يكن « ليست » مدفوعاً فى ذلك بمجرد الثورة على التقاليد الكلاسيكية ، ولكن بنوع من الحاجة الحقيقية إلى مزيد من التسلسل والمرونة والاتصال فى العمل السمفونى الوصفى الذى يبتغى التعبير عن معان أو أفكار أدبية أو شاعرية .

وكانت ثمرة هذه الثورة الجريئة على السمفونية نوعاً جديداً من المؤلفات الأركسترالية ، سمّاه القصيد السمفونى Symphonic-Poem أو « القصيد الصوتى » Tone-Poem ، وهو نوع من المؤلفات الأركسترالية الكبيرة المتصلة يرتبط عادة بفكرة خارجية تصورها الموسيقى أو تحاول وصفها .

وليس للقصائد السمفونية صيغة Form محددة خاصة بها ولكنها تسير فى كل حاجة فردية وفْق البرنامج الوصفى وفيها يتحكم المنطق والسياق الأدبى « للموضوع » فى السياق الموسيقى ويوجهه فى كل حالة وفْق مقتضيات العاطفى والوصفى ، وكان من أسبق فنانى عصره إلى ذلك .

أما الخطوة الإيجابية التالية ، فقد جاءت فى موسيقى المؤلف الفرنسى « هكتور برليوز » فى سمفونيته الخيالية ، وكذلك فى سمفونية هارولد فى إيطاليا ، وفيها يتمثل إدراكه الكامل لضرورة تبرير الموسيقى الوصفية التعبيرية تبريراً موسيقيًّا خالصاً ، ولذلك ابتدع وسيلة موسيقية جديدة ربط بها بين الحركات الخمس لسمفونيته الخيالية ، التى تمثل فصلا من حياة فنان ، إذ أوجد ما سمّاه « الفكرة الثابتة » ، وهو شعار موسيقى يعبر به عن حبيبة ذلك الفنان ، ويبرزه فى كل حركة بصورة محورة تتفق مع جوّها ومع شعور الفنان المتقلب نحو حبيبته فى كل حالة . ولا شك أن برليوز بهذا قد خطا خطوة إيجابية نحو القضاء على الانفصال الشكلى

الموضوع أو البرنامج الذى تعبر عنه الموسيقى .

وهكذا دخل ميدان التأليف الموسيقى منذ منتصف القرن التاسع عشر شىء جديد فى المؤلفات الأركسترالية ، ونوع يتسع للتعبير عن تلك المؤثرات الأدبية أو الدرامية أو التصويرية ، وهكذا أبعدت السمفونية عن مكان الصدارة ، ولو لفترة مؤقتة (وإن لم تنجح القصائد السمفونية فى القضاء عليها مطلقاً ، بل سارا جنباً إلى جنب خلال ذلك القرن) ، ونستطيع أن نقول إن أهم ما أضافه « ليست » كمؤلف إلى التراث الموسيقى العالمى هو القصائد السمفونية التى كتب منها عدداً كبيراً ، ومن أهمها « تاسو » القصيد الذى يعبر عن حياة الشاعر الإيطالى ، كما صورها جوته وبايرون . ومنها كذلك « مازيبا Mazeppa » الذى تأثر فيه بأدب فكتور هوجو ، وكذلك قصيد آخر بعنوان « هاملت » رسم فيه صورة موسيقية لشخصية شكسبير الشهيرة .

ومن أشهر تلك القصائد ذلك القصيد المسمى باسم « المقدمات » Les Préludes الذى تأثر فيه « ليست » بشعر لامارتين وفلسفته فى « تأملاته الشاعرية » وله كذلك قصيد سمفونى للأركسترا مع البيانو بعنوان « رقصة الموت » استوحى فيه لوحة شهيرة للفنان أوركانيا شاهدها فى بيزا .

كل تلك الأعمال تشهد بغزارة اطلاع مؤلفها ، وتفتحه للتيارات الأدبية والفنية المختلفة وهو الأمر الذى انتهى به إلى نوع من الانطلاق والتحرر فى معالجة الوصف الموسيقى بما أتاح له أن يتخلص من الإطار السمفونى ، بتقاليده الخاصة ، وأعانه على الوصول إلى حل فورمالى جديد يسمح للموسيقى بأن تتشكل فى حرية ومرونة تبعاً للموضوع . وهذا يوضح لنا كيف كان لكل واحد من قصائده السمفونية تكوينه وبناؤه الخاص الذى يمليه السياق الخارجى للموضوع الذى تعبر عنه الموسيقى .

وقد تمكن « ليست » من التوصل إلى وسيلة موسيقية خاصة لكى يضفى على قصائده اتصالا وتماسكا يربط أجزاءها ربطاً موسيقياً منطقياً ، وتتلخص وسيلته تلك فى «تحوير الألحان» Metamorphosis of Themes أى أن لحناً أساسياً يتعرض لعدة تحويرات إيقاعية ولحنية وهارمونية تغير مغزاه ودلالته تبعاً لسياق موضوع القصيد .

فإذا أخذنا لذلك مثالا القصيد السمفونى الشهير لليست وهو « المقدمات » لوجدناه مستوحًى من فكرة فلسفية أخذها « ليست » عن لامارتين ، أى أن العمل الموسيقى مقيد ببرنامج وصفى محوره فكرة فلسفية شرحها « ليست » نفسه بعبارات درامية بقوله : «ما الحياة إلا سلسلة من المقدمات لتلك الأغنية المجهولة التى يستهلها الموت بنغماته الرهيبة» .
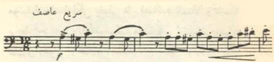
وقد قسم « ليست » ذلك الجزء الذى اختاره من شعر لامارتين إلى ثلاثة أقسام أو أجواء مختلفة تمثل كل منها إحدى مراحل الحياة ، أولها : يعبر عن « الربيع والحب » وهذا الجو يصفه « ليست » موسيقياً بلحن منساب رقيق يسمع فى مستهل القطعة وهو يؤدى وظيفة الشعار أو النواة للعمل كله ، وها هوذا :



هذا اللحن لا يلبث أن يتحول فى نفس القسم إلى صورة أقوى وأفخم ، ثم فى الجزء الثانى نراه وقد لبس ثوباً جديداً يتفق مع جو ذلك الجزء الذى يصور « عواصف الحياة » وهنا يتغير إيقاع اللحن وينتقل إلى مقام آخر ويتسم بروح جديدة من التوتر والقلق حين يبدأ هكذا :

سريع فى اعتدال

ثم يصير أكثر عنفاً وَحِدَّةً :



وفى القسم الثالث يعبر القصيد عن « المحنة والنصر » وهنا يتخذ اللحن نفسه طابع المارش الانتصارى، وينتقل إلى المقام الكبير :

سريع يعزف بروح المارش

ويلاحظ أن كل تلك التحويرات لا تطغى على مميزات اللحن وأهمها التسلسل الخاص لأبعاد نغماته ، وذلك لكى يسهل التعرُّف عليه فى أطواره المختلفة (فالنوتات الثلاث الأولى منه تمثل فى كل مرة مسافة رابعة صاعدة وإن اختلفت التفاصيل) وبذلك يؤدى اللحن أو الشعار وظيفته النفسية والموسيقية كخيط يحقق تسلسل السياق الموسيقى ، وليس هذا اللحن وحده محور العمل كله، بل هناك ألحان أخرى ثانوية تبرزه فى تباينها معه ، ولكنه هو اللحن الرئيسى الذى تجرى عليه هذه التحويرات فتربط بين أجزاء العمل ربطاً منطقياً يلائم مراحل الفكرة .

وهكذا استطاع « ليست » أن يجد حلاً موسيقياً جريئاً لمشكلة البناء أو الصياغة فى الموسيقى الوصفية ، وأصبح « تحوير الألحان » شيئاً معترفاً به فى عالم التأليف الموسيقى، ووسيلة من وسائل تحقيق الاتصال الداخلى فى القصائد السمفونية وغيرها من المؤلفات الطويلة .

ولم تقتصر محاولات « ليست » فى ميدان الموسيقى الوصفية على القصائد السمفونية وحدها، بل نراه فى سمفونيتيه : « فاوست » و « دانتى » قد اتجه وجهة بروجرامية صرفة . فلكل واحدة منهما برنامج أدبى وصفى يسيِّر حركاتهما الثلاث ويتحكم فى سياقها

وفى مؤلفاته للبيانو كذلك، كتب قطعاً كثيرة من موسيقى البروجرام مثل: مجموعة « سنوات الحج » التى سجَّل فيها انطباعاته فى زياراته لبعض الأماكن الدينية والأثرية ، وله كذلك ثلاث صونتات Sonnets of Petrarch ، وكذلك « الخطبة » (أو عهد الزواج) عن لوحة مشهورة لرفائيل وغيرها وغيرها .

° ° °

ومن بعد « ليست » انتشر القصيد السمفونى بين المؤلفين المتأخرين من أنصار الرومانتيكية ،وكذلك بين أنصار المدرسة القومية من أمثال « سميتانا » التشيكى الذى كتب ستة قصائد سمفونية وصف فيها طبيعة بلاده ومغانيها وسماها جميعاً باسم « وطنى » ، وكذلك كتب مواطنه دڤورچاك بعض القصائد السمفونية .

وفى روسيا نال ذلك النوع من التأليف حظوة لدى المؤلفين القوميين حيث كانوا يستمدون موضوعات قصائدهم وشخصياتها من الأدب الشعبى الروسى ، كما فعل « بالاكيريف » فى قصيده « تمارا » ، و « جلازونوف » فى قصيده « ستنكا رازين » و « موسورسكى » فى « ليلة على الجبل الأجرد » . وفى الشمال كتب « سيبليوس » عدداً من القصائد السمفونية الجيدة من أشهرها En Saga ، و« تاپيولا » و « فنلانديا » .

وفى فرنسا أضاف پول ديكا **Dukas** وسان صانص إلى التراث الموسيقىّ عدة مؤلفات جيدة من ذلك النوع تتسم بوضوح بسمة الوصف .

غير أن أهم وأكبر من تناول الموسيقى الوصفية بعد « ليست » وأضاف إليها إضافات قيمة لها مغزاها الكبير : المؤلف الألمانى ريتشارد شتراوس(١٨٦٤ — ١٩٤٩)، ولعله آخر من اهتم بهذا النوع ، وترك لنا فيه أعمالاً باقية أكدت القيمة الفنية العالية للموسيقى الوصفية ، فهو بصناعته الموسيقية المتطورة وخياله

الواسع ومقدرته الفائقة فى التلوين الهارمونى والأركسترالى قد كتب عيوناً من القصائد السمفونية تعدُّ بلا شك أفضل ما كتب من هذا النوع ، بل مرحلة أكثر تقدماً واتساقاً عن كل ما سبقها فى «موسيقى البروجرام» .

ويتجلَّى فضل شتراوس على القصيد السمفونى فى إدراكه لخطورة الانسياق الكلى فى البناء الموسيقى وراء الموضوع الخارجى ، وهو الذى أعاد التوازن بين تغليب الاعتبارات الموسيقية الأساسية التى تحكم كل بناء موسيقىٍّ جيد ، وبين ضرورات الوصف المستمدة من الموضوع القصصى أو الأدبى للعمل الموسيقى . وشتراوس هو الذى تمكن من إيجاد السبيل السوىّ للجمع بين مسايرة الموضوع وبين الاحتياجات الرئيسية للصياغة الموسيقية السليمة ، ولذلك تختلف قصائده السمفونية كثيراً فى صيغها ، وتقترب من صيغ الموسيقى الكلاسيكية أكثر من قصائد «ليست» . فن قصائده ما هو موضوع فى صيغة التنوعات Vaviations (وإن كانت فى الحقيقة تنوعات خيالية على لحن له طابع الفروسية) مثل قصيده المشهور «دون كيخوته» ، عن الكاتب الإسبانى الشهير سرفانتيز ، ومنها ما هو موضوع فى صيغة الروندو Rondo مثل قصيده الرائع «مغامرات تل المهزار» ومنها ما هو موضوع بروح السمفونية ولكنه فى الحقيقة من الموسيقى

الوصفية البحتة مثل «السمفونية المنزلية» التى بلغ فيها حدًّا كبيراً من الواقعية الموسيقية . وليس هذا مجال سرد لأسماء قصائد شتراوس كلها ؛ولكنا نكتفى بالإشارة إلى أنه اختار لها صيغاً كلاسيكية وإن كان قد توسع فى تطبيقها توسعاً تامًّا ،واستخدم إلى جانب ذلك مبدأ تحوير الألحان ، واستطاع بذلك أن يصل إلى كثير من التماسك والمنطقية فى قصائده السمفونية ولكنها ظلت دائماً — ككل ما يسمى موسيقى البروجرام — محتاجة فى فهمها وتتبعها إلى برنامج مكتوب يوضح موضوعها الأدبى أو الفلسفى .

• • •

ونستطيع القول بأن تيار الموسيقى الوصفية ، قد انحسر مع مطلع القرن العشرين حيث اتجهت الموسيقى وجهة مضادة للرومانتيكية فى أغلب المدارس المعاصرة ، وعادت مرة أخرى إلى المثل الكلاسيكية البحتة ولكن بأدوات ووسائل فنية تختلف أساساً عن الأدوات الكلاسيكية القديمة ، وقد كان طبيعيًّا أن يأتى اليوم الذى تعود فيه الموسيقى إلى مجالها الطبيعى ،وأن تبتعد عن الوصف والتصوير ، فهناك من الفنون الأخرى ما هو أقدر عليهما منها ، ومع ذلك فإن تلك الحقبة تركت من الأعمال الموسيقية الكبيرة تراثاً قيما يستحق التقدير .



قصة الصواريخ

من لعب الأطفال إلى غزو الفضاء

بقلم الأستاذ فوزى الشتوى

من الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى استمدت الصواريخ عناصر بعثها . وقد ثبت أن الكلمة الأولى والأخيرة للقنبلة والمدفع ، فانزوت الصواريخ فى الأركان المهملة لمحال بيع لعب الأطفال ، تنتظر عيداً أو مناسبة قومية لتنقش السماء بأضوائها البراقة .

خسرت كل سمعتها كأداة حربية ؛ ولم يفكر أىٌّ من رجال الحرب فى أنها قابلة للتحسين بطريقة تجعلها أفضل من القنابل والطائرات .

وانصرف تفكير الساسة والعسكريين فى عام ١٩١٩ إلى تكبيل ألمانيا بالقيود ؛ حرموا عليها إقتناء قاذفات القنابل والمدافع البعيدة المرمى ، بحجة منعها من شنٍّ حرب جديدة . وبضغط الهزيمة قبِل ساسة ألمانيا القيود التى رآها العسكريون تهديداً مباشراً لاستقلال بلادهم ، لأن معاهدة ڤرساى أباحت لهم حق الدفاع عنها ، ثم حرمتهم من وسائل هذا الدفاع .

أباحت لهم تسليح أنفسهم بالأسلحة الصغيرة التى تعدُّ فى العرف العسكرى عديمة القيمة ، إذا ما هاجمها عدوٌّ بأسلحة ثقيلة بعيدة المرمى . فى وسعه أن يضربهم من بعيد ، ويدمِّر حصونهم ومنشآتهم ، وهو آمن شرَّ الرد عليه بأسلحة مماثلة . فماذا يصنع مدفع تقطع قنبلته ميلين أو ثلاثة حيال آخر يستطيع الضرب من بُعد خمسة أميال أو ثمانية ؟

وأكرهت ألمانيا على قبول شروط الصلح المجحفة ، لأن جيشها كان فى حالة انحلال ، ويعجز عن الثبات فى أية معركة تشنها عليه جيوش الحلفاء التى وقفت وقتئذ على مشارف ألمانيا مستعدة لاحتلالها بقوة السلاح ، وإنزال الهزيمة الكاملة بالقوات الألمانية ، كما حدث بعدئذ فى الحرب العالمية الثانية .

• سبيل إلى الحرية

من هزيمة ألمانيا ، وانزواء الصواريخ فى زوايا النسيان ، وجدت هيئة أركان الحرب الألمانية المحال لتنفيذ شروط معاهدة ڤرساى ، وفى الوقت نفسه تزويد جيوشها بسلاح أقوى وأخطر من القنابل والطائرات . وهو سلاح الصواريخ الذى قدر الخبراء له مستقبلا باهراً إذ يستطيع حمل قنبلة فى رأسه ويسير مئات الأميال لينقض على هدفه بسرعة تعجز أى وسائل الدفاع عن إدراكها .

واحتضن قادة الجيش الألمانى الفكرة ، ودرسوها فى إمعان ورويَّة . وفى عام ١٩٢٩ أصدرت قيادته أوامرها إلى الأقسام الفنية لدراسة الصواريخ ، وكيف يمكن الإفادة منها فى سلاح المدفعية . وعُهد إلى شابٍّ صغير اسمه « والتر دورنبرجر » بقيادة البحوث والدراسات فى هذا السبيل .

وجابه « دورنبرجر » مشكلته ؛ فأيقن أن البحوث الصناعية والجامعية وغيرها من الدراسات عديمة الأهمية فى عالم الصواريخ . فألَّف من الهواة وغيرهم

فريقاً خاصاً لإجراء التجارب ، وجمع المعلومات فى قسم الأسلحة بمنطقة « هامرسدورف » . وإليها دعا كل هواة الصواريخ والراغبين فى دراستها ، لبذل ما يريدون من نشاط ، وإطلاق ما يشاءون من قذائف . كانت كل الجهود فى هذا السبيل تجارب هامة يمكن منها جمع كثير من الحقائق المجهولة المفيدة ، مما حتم على « دورنبرجر » أو أحد معاونيه حضورها .

● سلاح لهتلر

وفى عام ١٩٣٢ أطلق رجاله أول صواريخهم ، ولكنه انفجر فى قاعدته ، واستأنفوا الدراسة والتجارب إلى أن تمكنوا من إطلاق صاروخ حلق فى الجو ميلا ونصف ميل . واحتاج الباحثون إلى مجال أوسع ، فلم يخيب هتلر رجاءهم ، إذ كان يحشد كل القوى لإنتاج أدوات الحرب ، ونقلهم إلى ميدان جديد قرب قرية الصيد المعروفة باسم « بينيمند » على بحر البلطيق . وهناك حالفهم التوفيق ، فأطلقوا فى عام ١٩٣٩ صاروخاً وزنه طن ، فوصل إلى ارتفاع خمسة أميال من سطح الأرض .

وزاد اقتناع القيادة الألمانية بمستقبل الصواريخ كسلاح عسكرى ، فأوصت بمنحها كل التسهيلات الممكنة لتسبق غيرها فى البحوث والدراسات . ولكن « دورنبرجر » وزملاءه لم ينعموا بهذه التوصية لأن الجيوش الألمانية سجلت النصر تلو النصر بالأسلحة العادية . وأهملت الصواريخ ، واضطر فريق دراستها إلى بذل كل جهودهم للحصول على مطالبهم التى انكمشت إلى حد الكفاف .

وبرغم كل العقبات تمكن الفريق من إطلاق الصاروخ « ا ٤ » . وكان طوله نحو ١٤ متراً ، وقطره ١٥٣ سنتيمتراً ، ويزن ١٤ طناً ، ووقوده من الأكسوچين السائل والكحول . وكان نجاحه باهراً ، إذ قطع مسافة ٢٠٠ كيلومتر بسرعة ٥٦٠٠ كيلومتر فى الساعة . وأخذ العسكريون بما روته التقارير . وتألفت لجنة عليا من كبار الضباط والخبراء للتأكد من صحة النتائج ، وزارت معامل التجارب وميادينها ، وشاهدت إطلاق صاروخ ، وسجلت نتائجه ، ثم أوصت على الفور بمواصلة الدراسة ، ومنحها الأفضلية على أى مشروع آخر .

وأوصت أيضاً بدراسة مشروع آخر لإنتاج صواريخ بعيدة المدى لضرب المدن الأمريكية . فعهد به إلى « هرمان أوبرث » . وبذل الخبراء جهدهم لإتمام دراساتهم وإنتاج الصواريخ ، ولكن تيار الحرب تحول وأحس هتلر بحاجته العاجلة إلى سلاح ينهيها فى مصلحته ، ووجده فى الصواريخ ؛ فاستدعى « دورنبرجر » ومساعده « ڤون براون » ، وطالبهما بوقف كل نشاط آخر لإنتاج صواريخ تضرب الجزر البريطانية .

وتسربت الأنباء إلى بريطانيا ، فأحست بالخطر ، وتذكرت الكولونيل كونجريف ونبوءاته ، فأرسلت فى ليلة ١٧ أغسطس ١٩٤٣ مئات من قاذفات القنابل التى أسقطت ١٥ ألف طن من القنابل على منطقة « بينيمند » ، فقتلت من خبرائها نحو ٨٠٠ من المهندسين والفنيين ، ودمرت المعامل والمصانع ، مما شل عمليات إنتاج الصواريخ وتحسينها .

● صاروخ عبر القنال

وحاول هتلر أن يتدارك الموقف ، فأرسل فرق الجستابو ، ومكافحة الجاسوسية إلى المنطقة ليشرفوا على كل شىء ، ويعجلوا إنتاج الصواريخ . وكانوا قساة لا يعرفون للعلم وقاراً ، فاعتقلوا « ڤون براون » الذى يعد من أكبر خبراء ألمانيا فى الصواريخ وكانت تهمته أنه يعمل لإنتاج صواريخ للسفر فى الفضاء لا للأغراض العسكرية . وبعد جهود طويلة تمكن « دورنبرجر » من إطلاق سراح أكبر معاونيه .



فون براون

وفى سبتمبر ١٩٤٤ أطلق أول صاروخ قتال عبر القنال الإنجليزى ، وسقط على لندن ، وتبعه عشرات من هذه القذائف التى أرهبت البريطانيين ، إذ كانت تسقط على بعد ٥٠٠ متر تقريباً من أهدافها ، فتدك مناطق واسعة ، وتحول المنازل والمرافق إلى ركام . وبرغم الخسائر الفادحة التى حلت بلندن ، فإن ألمانيا لم تستطع الاستمرار فى الحرب ، لأن استخدام الصاروخ ف ٢ جاء متأخراً ، وفى وقت أشرفت فيه ألمانيا على الهزيمة ، كما أن سلاح الطيران البريطانى جنَّب بلاده كثيراً من الخسائر بتدمير قاعدة « بينيمند » ، ومنعها فترة من إنتاج قذائفها .

ولو أتيحت الفرصة للخبراء الألمانيين ، لاستطاعوا إطلاق صواريخهم من أوروبا لتسقط فى الولايات المتحدة الأمريكية ، أى بعد أن تقطع أكثر من ٣٠٠٠ ميل عبر المحيط الأطلنطى ؛ فإن « هرمان أوبرث » وضع خططه لإنتاج صاروخ وزنه ٩٠ طناً ، ويتألف من عدة مراحل كالصواريخ التى تطلقها الآن روسيا وأمريكا إلى الفضاء . وكان الهدف أن تحمل كمية ديناميت ضخمة لتدمير البلاد الأمريكية .

، وحى أديب لعالم

ونستطيع أن نقول إن « أوبرث » أحد مكاسب العلم التى تحققت عن طريق الأدب ، عشق الصواريخ ودراستها من طفولته حين قرأ قصة « جول فيرن » « رحلة إلى القمر » ؛ التى سحرته بخيالها الرائع ، ولازمت عقله القذيفة الكونية التى يطلقها مدفع ، فتصل إلى القمر . وعلقت بذهنه حتى التحق بجامعة ميونيخ .

كانت فكرة الذهاب إلى القمر هى حافزه لدراسة الكيمياء والفلك والشهب والأرصاد الجوية ، وكانت هى أيضاً حافزه إلى تأليف كتابه « الصواريخ والسفر فى الفضاء الذى نقَّحه سبع مرات ، وفى كل مرة كانت التعديلات التى يضيفها تثير حنق زملائه من العلماء ؛ إذ كانوا يعتقدون أنه لا يتمتع بعقلية راجحة فى مسألة ريادة الفضاء ؛ ولكنه لم يأبه لكل ما قيل عنه، بل سار فى طريقه مؤمناً بالصواريخ و « جول فيرن » . ورأى أن فكرته ليست محض خيال كما أعلن الآخرون ، بل تتفق مع قوانين نيوتن العلمية عن الحركة ، والقائلة بأن رد الفعل يصل إلى أقواه فى الفضاء الخالى من مقاومة الهواء ، وحيث تضعف جاذبية الأرض إلى أدنى حد .

فالإنسان وكل شيء على سطح الأرض مشدود بقوة تجذبه إلى مركزها ، كما أن الرياح وتياراتها ذات قوة دفع ومقاومة . وتستغل هذه القوة فى إدارة طواحين الهواء لطحن الغلال ، ورفع الماء من الآبار ؛ ولهذا الهواء قوة مقاومة إذا ما حاولت الصواريخ أو الطائرات اختراق طبقاته . وتظهر هذه القوة فى الاحتكاك الذى يولِّد حرارة تحرق الشهب الهابطة من الفضاء إلى الأرض .

وإذا ما بعدت الصواريخ ١٠٠ ميل مثلا فإن قوة مقاومة الهواء تقل ، كما تضعف الجاذبية الأرضية .

وعندئذ تصير قوة الدفع الصغيرة على الأرض قوة ضخمة فى الفضاء وفقاً للقانون القائل بأن كل جسم متحرك يظل متحركاً إلى أن تعوقه قوة أخرى . وهناك فى فضاء الكون تضعف قوى المقاومة إلى أدنى درجاتها ، فتكفى بضعة أرطال من الوقود لدفع الصاروخ آلافاً من الأميال .

● غرفة احتراق بسيطة

كان « أوبرث » يؤمن بفكرة « جول فرن » ، وبإمكان الوصول إلى القمر . وبمعونة خياله صنع صاروخاً لبعض الأفلام السينمائية العلمية ؛ وعلى الرغم من أن هذا الصاروخ لم يغادر قاعدته ، فإن العمل فى مشروعه قاد « أوبرث » إلى اكتشاف يسر ما نشاهده الآن من خطوات بارعة لغزو الفضاء .

شاهد فى غرفة احتراق ذلك النموذج الحالى أن مواد الوقود لا تحترق على الفور ، بل تنقسم إلى نقط صغيرة تجعل الوقود أكثر قدرة على الاحتراق ، وعلى هديها أدخـــل تحسيناً صارت به غرف احتراق الصواريخ بسيطة ، فتسحب الوقود ، وتحوله إلى بخار سريع الاشتعال ، مما ضاعف الإفادة من مواد الوقود ، وأدى إلى قلة كميته ، وخفض نفقاته . والأهم خفض وزن جسم الصاروخ نفسه . وهى أكبر مشكلة تواجه الآن خبراء غزو الفضاء . لأن كل رطل يراد إرساله إلى الفضاء يحتاج إلى ٩٩ رطلا من مواد الوقود وأوعيته .

بمعونة هذه الغرفة استطاعت الصواريخ الألمانية أن تقطع المسافة من أوروبا إلى بريطانيا . وبها أيضاً وجد « أوبرث » السبيل النظرى لإطلاق قذائفه إلى أمريكا . وبرغم أن الألمانيين لم يتموا تجاربهم ودراساتهم فإن ما حققوه من تقدم فى الصاروخ « ف ٢ » أدهش خبراء العالم . كان مفاجأة جبارة أيقظتهم إلى خطورة الصواريخ . وعندما انهارت ألمانيا كان أكبر هدف يتسابق إليه الجميع هو قواعد تجارب وإنتاج الصواريخ .

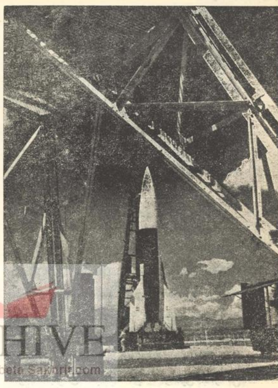
● روسيا وصواريخ ألمانيا

وفى المراحل الأخيرة للحرب العالمية الثانية اقتحم الجيش الثانى لروسيا البيضاء ميناء « سوينمند » ؛ على بحر البلطيق ، واحتل جزيرة « أوزدوم » ، وكل هدفه الوصول إلى قاعدة « بينيمند » التى اشتهرت بما صبته على بريطانيا من صواريخها المدمرة . وهناك تم اعتقال أكثر من ١٦٠ عالماً ومهندساً من الفنيين الممتازين فى صناعة الصواريخ وإتقان وسائل إطلاقها ، وحصلوا أيضاً على مجموعة كبيرة من الدراسات والمشروعات الصاروخية التى أعدها الخبراء الألمانيون. واستولوا أيضاً على مصانع تجميع الصواريخ ، ودفعوا عمالها إلى مواصلة الإنتاج بأقصى سرعة .

كان هدفهم الحصول على أكبر عدد من الصواريخ لإجراء التجارب ، ولتدريب الخبراء الروسيين على تركيبها ، وإتقان وسائل إطلاقها ، ثم لدراسة الجو فى الطبقات العليا ، وتحقيق كثير من الدراسات النظرية التى أجرتها الهيئات الروسية المختلفة ، وأوقفتها حالة الحرب ، برغم إيمان الروسيين بالصواريخ وما تستطيع أداءه كسلاح عسكرى ، أو كأداة للسفر فى فضاء الكون ، ودراسة كثير من أسرار الأرض وعلاقتها بالشمس .

ويبدو هذا الإيمان واضحاً من الخطوة التى اتخذها ستالين فى عام ١٩٤٧ ؛ فبينما العالم كله يلعق جراحه ، ويعمل لالتقاط نسائم السلام ، دعا ستالين كبار مستشاريه لتقدير أهمية الصاروخ « ا ٤ » الذى أبتكره الألمانيون وحسنوه إلى الصاروخ « ف ٢ » فدمروا به عدة أجزاء من لندن .

كانت قوة دفع هذا الصاروخ خمسين ألف رطل ، فأقبل المهندسون والعلماء الروسيون على تحسينه



الصاروخ الألمانى « ا ٤ » الذى حسنته روسيا وصنعت منه صاروخاً قصير المدى ويقطع ٦٤٠ كيلو متراً

فرفعوا قوة دفعه إلى ٧٧ ألف رطل ؛ وبها يقطع مسافة ٦٤٠ كيلومتراً ، وصار قذيفة حربية متوسطة المدى ، وتنتجها المصانع الروسية بالجملة باسم « م ١٠١ »

● تقاليد روسيا العلمية

ويعترف الكاتب السياسى المشهور « چون جنتر » فى كتابه « داخل روسيا » ، أن الخبرة والذكاء والتربية فى روسيا ، أسهمت بنصيب كبير فى تقدمها العلمى ، وصقل علم الصواريخ وسواه من العلوم . ويقول : إن الصبى الروسى العادى يحصل فى دراسته العادية على معلومات فى الرياضة والعلوم تضارع خمسة أمثال ما يحصل عليه الشاب الأمريكى فى أحد المعاهد الفنية العالية . وإن الجهاز التعليمى فى روسيا رائع التكوين ، ويعد أفضل أداة تربية فى العالم كله .

وبحكم القانون الروسى تعدُّ أكاديمية العلوم السوڤيتية مسئولة مباشرة عن التقدم العلمى ، وتنظيم البحوث والدراسات التى تجرى فى شتى المعاهد . وهى تتولى توجيه هذه الدراسات وتوزعها بطريقة هدفها الأول جنى الثمار فى الصناعة والزراعة والإنتاج . وأية مشكلة إنتاجية تقسم إلى خمسة أو ستة بحوث يتولاها أفراد مختلفون ، ولكن متعاونين لتتم فى وقت واحد تقريباً ، مما يحل المشكلة من نواحيها النظرية والتطبيقية فى أقصر فترة .

● اهتمام قديم

وكانت معلوماتنا عن تقدم العلوم فى روسيا ضئيلة بسبب الجهل باللغة الروسية . ولأن كثيراً من بحوث رجالها يعدُّ من الأسرار . وقد يبدو تقدُّمها فى صواريخ الفضاء خطوة مفاجئة ، ولكن العالم عرف من زمان طويل اهتمام خبراء روسيا بالقذائف البعيدة المدى والعابرة للمحيطات والقارات . وكانت أكثر تجاربهم فى هذا السبيل تجرى فى قاعدة «خيمكى» قرب موسكو .

وكانت باكورة تقدمهم أخيراً الصاروخ «ت٢» ، الذى يعدُّ من القذائف المتوسطة المدى . جرِّب لأول مرة فى سنة ١٩٥٥ ؛ وهو من مرحلتين ، وارتفاعه ٣٠ متراً ، وقطره نحو خمسة أمتار ، ويزن ١٢٢ ألف رطل ، ويقطع ٢٧٢٠ كيلومتراً ، بسرعة ١٥ ألف كيلو فى الساعة ، ويصل إلى ارتفاع ٧٢٠ كيلو متراً .

● سر تفوق روسيا

وتعتقد الدوائر العسكرية الأمريكية ، أن روسيا تملك مجموعة من الصواريخ المختلفة القدرة فى قطع

المسافات. وتنتجها بأعداد كبيرة لأغراض عسكرية ؛ وهذه القذائف العاملة انتهت من مرحلة الدراسة والتجارب ، ويقال إن قواعدها موزّعة فى شتى أنحاء الاتحاد السوفيتى والبلاد الموالية له . وهى مستعدة للعمل فى أية دقيقة . وهذه القذائف الكاملة الدراسة هى سر تفوق روسيا على أمريكا فى عالم الصواريخ .

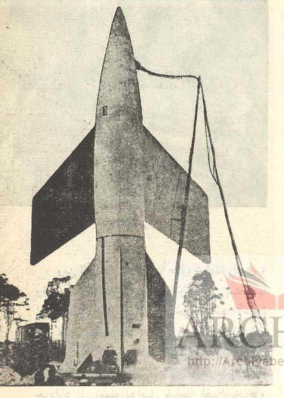
وتتفاوت المسافات التى تقطعها من ٦٤٠ كيلو إلى ١١,٠٠٠ كيلو متر ؛ وبعضها يطلق من قواعد برية إلى أهداف أرضية ، وبعضها تطلقه الغواصات والسفن ، وبعضها تزوّد به الطائرات للأغراض العسكرية المختلفة . ويقال إن التجارب التى أجريت أخيراً فى المحيط الهادى ، كان هدفها اختبار نوع جديد من الصواريخ البعيدة المدى التى تصلح لغزو الفضاء والوصول إلى كوكب المريخ أو الزهرة .

وبعض هذه الصواريخ من مرحلة واحدة ، وبعضها متعدد المراحل ، ويحتمل أن تصل إلى خمس ، مما يساعد القذيفة النهائية على الوصول إلى أبعد مدى . ومن المعروف أن كثيراً من هذه الصواريخ يستخدم الكيروسين كوقود له . ولكن الروسيين فاجأوا العالم باختراع وقود سرّى يفوق كل أنواع الوقود الكيميائية ، وتصل قوة دفعه إلى نحو ٧٥٠ ألف رطل . وهى قوة هائلة يعتقد الخبراء باستحالة الحصول عليها من أنواع الوقود الكيميائية المعروفة .

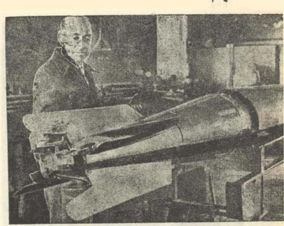
● جودارد الأمريكى

ومن أشهر العلماء الذين أمضوا أكثر وقتهم فى دراسة الصواريخ العالم الأمريكى الدكتور « روبرت جودارد » . وهو من مواليد مدينة « ورسستر » بولاية « ماساشوست » ، وكان مدرساً للعلوم الطبيعية بالمعاهد الفنية بجامعتى « برنستون » و « كلارك » . كان يؤمن بفائدة الصواريخ ، وقدرتها على السفر فى الفضاء ، فأمضى عدة سنوات يدرس مواد الوقود الصلبة ، برغم أنه كان يتفق مع العالم الروسى زيلكوفسكى من أن مواد الوقود السائلة أفضل .

وفى عام ١٩١٧ دخلت أمريكا الحرب العالمية الأولى ، فعهدت إليه أن يدرس احتمال استخدام الصواريخ فى الحرب ، فأقبل على دراسة صاروخ يستمد محركه قوته من الوقود الجاف ، فيقطع مسافات طويلة لتدمير مدن العدو ومصانعه ؛ ولكن دراسته لم تصل إلى مرحلة النضج الكفيلة بتحقيق فكرته عملياً .



الصاروخ الألمانى « ف ٢ » حصلت منه أمريكا على مائة صاروخ وأجرت بها مجموعة من التجارب التى أتاحت لها سرعة تقدمها فى علومها التى لم تهتم بأمرها إذ كانت تؤمن بالقذائف المسيرة الشبيهة بالطائرات



جودارد

ومن الأسلحة التى درسها صاروخ قصير المدى ؛ وقد تحوَّل بعدئذ إلى أنبوبة « البازوكا » التى يستخدمها الآن الجيش الأمريكى . وقد جربت هذه الأسلحة وغيرها فى ١٠ نوفمبر ١٩١٨ ، ولكنها لم تستخدم فى الحرب إذ تم توقيع الهدنة فى اليوم التالى . وأسدل ستار الإهمال على صواريخ القتال وتجاربها ، وعاد جودارد إلى معمله ليواصل دراسته لصواريخ غزو الفضاء . وكان ينفق عليها من مرتبه الخاص ، ومن المنح القليلة التى قدمتها إليه المعاهد العلمية . وبمعونتها استطاع أن يطلق أول صواريخه وأصغرها فى مارس ١٩٢٦ ، فقطع مسافة ٥٦ متراً فى ثانيتين ونصف ثانية أى بسرعة ٩٦ كيلو متراً فى الساعة .

وواصل دراساته ، حتى أطلق صاروخاً آخر فى عام ١٩٣٠ ؛ وكان طوله ثلاثة أمتار ، فارتفع إلى ٦٠٠ متر ، بسرعة ٨٠٠ كيلو متر فى الساعة . ولاحظ أن طيرانه غير متزن ، فأضاف إليه زعانف تضبط حركته بفعل تيار الغازات المندفعة من مؤخرة الصاروخ . وبها جعل طيران الصاروخ أكثر استقرارا . وأطلق أقوى صواريخه فى عام ١٩٣٥ ، فوصل إلى ارتفاع ١٧٠٠ متر بسرعة ٨٨٠ كيلومتراً فى الساعة .

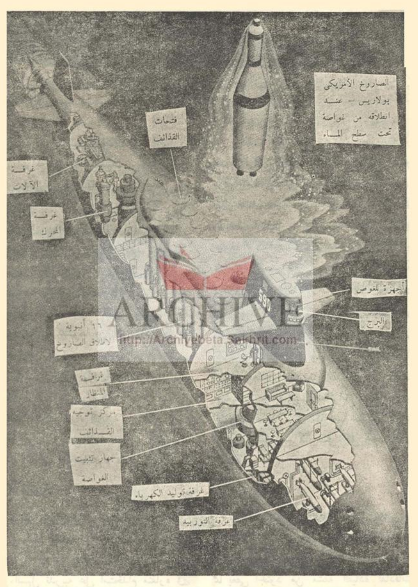
وتوفى « جودارد » فى عام ١٩٤٥ بعد أن سجل لأمريكا مجموعة تجارب هامة تعتمد عليها الآن فى دراساتها . أما فى حياته ، فكان الناس ينظرون إلى مجهوداته كشىء خيالى لا يلقى صاحبه إلا السخرية والتندر .

● أمريكا والقذائف المسيَّرة

ولم توجه الولايات المتحدة الأمريكية اهتماماً جدياً بالصواريخ إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، حين أدركت من الدراسات الألمانية أن الصواريخ تستطيع عبور المحيط الأطلنطى ، وضرب البلاد الأمريكية . كان اهتمامها متجهاً إلى القذائف المسيرة ذات الأجنحة التى تجعلها كالطائرات ، ولكن بغير طيار . بدأت تدرسها فى أواخر الحرب العالمية الأولى ، ولم يظهر بعضها إلا فى الحرب العالمية الثانية .

ومن النماذج التى جربت ، قذيفة على هيئة طائرة قتال ، وجسمها قنبلة تنفجر ، ولها جناحان وذيل ، وتستمد قوتها من محرك بسيط . تدرج على الأرض مسافة إلى أن يحملها الهواء ، ثم توجه بمعونة جهاز إلى هدفها . وكانت نماذجها فجة بدائية إلى درجة أن أطلق على بعضها اسم « الأوزة البرية » . جربت فى العقد الثالث من القرن العشرين . فكانت القذيفة تحلق فى الهواء ، وإلى جوارها طائرة تحمل فى مؤخرتها ضابطاً مزوداً بعدد من قوالب الطوب ، فإذا لاحظ أى خلل فى القذيفة ، ضرب محركها بقالب يدمره ويسقطها .

وفى الحرب العالمية الثانية وجه سلاح الطيران الأمريكى اهتمامه لصنع عدة نماذج من الطائرات المسيرة بأجهزة تقودها من بعيد . أما البحرية الأمريكية فاتجهت إلى صنع قذائف تعتمد على نظريات الطيران الشراعى وتقطع المسافات بدون محركات . فتسحب



إحدى الغواصات الأمريكية الذرية التى أعدت لإطلاق الصواريخ وهى مغمورة فى أعماق المحيطات . ومنها يشق الصاروخ طريقه فى الماء ثم ينطلق فى الجو إلى هدفه



بلوتو ؛ أحدث القذائف المسيرة الأمريكية . وستجهز بمحرك ذرى يجعلها تقطع آلاف الأميال . وفى مقدمتها وضع جهاز يجمع بين الرادار والتليفيزيون . وبه ترى القذيفة الأرض وتنقض على الهدف الذى رسم على خريطة وضعت فى جوفها

طائرة عادية يقودها طيار ، القذيفة المجنحة على الأرض ، وتحلق بها فى الهواء إلى منطقة الهدف ، ثم تطلقها لتهبط عليه وتتحكم فى توجيهها بأجهزة القيادة من بعيد .

وكانت قذائف سلاح الطيران عبارة عن قنابل مجنحة زوِّد ذيلها بأجهزة التوجيه من بعيد . وتقدم الخبراء فى صنعها لإطلاقها من الأرض على الطائرات المعادية ، وبخاصة اليابانية الانتحارية التى عرفت باسم « كاميكاز » التى كان الطيار يضحى فيها بحياته ، ويقود طائرته بحشوها من المواد الانفجارية إلى هدفها المضبوط .

وابتكر سلاح الطيران نوعاً ثانياً تطلقه الطائرات على أهدافها الأرضية ، وتوجهه إليها ، فكان صورة أخرى لطائرات « الكاميكاز » اليابانية ، ولكن بغير طيار . على أن الحرب لم تطل لاستخدام أى النوعين بصورة فعَّالة ؛ وانتهت ، وهما مجرد نماذج تجريبية .

● حمامة تقود القذيفة

وكانت مشكلة أجهزة قيادة القذائف من بعيد من أعقد المسائل . وكان تفكير الأمريكيين فى حلها من النوع الطريف . حاولوا حلَّها بالاستعانة بالحمام . رأوا أنه من السهل تدريبه على استخدام منقاره فى تحريك الجهاز الذى يسقط القذيفة على هدفها . فاقتنوا من الحمام عدداً ، ودرَّبوه على أن يبدأ عملية التقاط الحب عند ما يرى منظر الهدف المراد تدميره .

وكانت خطة المشروع أن تزوِّد مقدمة الطائرة بعدسة ترى الأرض تحتها ، وتعكس صورتها على مرآة أمام الحمامة التى تظل ساكنة فى مكانها إلى أن ترى منظر الهدف . وعندئذ تبدأ فى تشغيل منقارها فى الجهاز وتسقط القذيفة . وأوقف العمل بهذا المشروع عند ما انتهت الحرب ، ثم تجدد فى عام ١٩٤٨ ، ولكن دراسته لم تستمر ، إذ ظهرت الأجهزة الألكترونية ، واستبعد الحمام من أجهزة قيادة القذائف المسيَّرة .

وفى أواخر الحرب العالمية الثانية قلَّد الأمريكيون إحدى القنابل الألمانية التى تقطع المسافات بقوة المحركات النفاثة ، وأضافوا إليها عدة تحسينات استخدموها فى عدد من القذائف التى استعانوا على صنعها باستخدام بعض الطائرات المعروفة باسم القلاع الطائرة وغيرها . وفى كل منها استبدلوا بالطيار جهاز توجيه لاسلكيًّا ، كما حشوا كل جسم الطائرة بالمواد الناسفة .

● حرب بغير جنود

وختمت الحرب العالمية الثانية والخبراء يؤمنون بأهمية القذائف المسيرة فى الحرب التالية . ثبت أنها قادرة على تصحيح أوضاعها والاتجاه إلى هدفها ، مما يعفى الجنود من مشقة القيادة لقاذفات القنابل وطائرات القتال ، وتعريض حياة الطيارين للخطر . بهذه الأجهزة تتصارع الأسلحة بعضها مع بعض ، على حين يكون الجنود فى المخابئ الحصينة . وهى الظاهرة

التى بدأت تسود فى أسلحة الحرب القادمة . إذ تتلقى العقول الآلية أوامر العقول البشرية ، وتنفذها بدقة تعزّ على الناس .

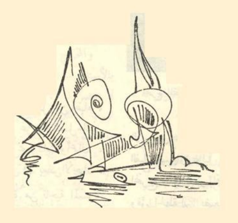
وعقب الحرب العالمية الثانية ، أغرت أمريكا عدداً من علماء ألمانيا على الهجرة إليها ، والعمل فى مشروعاتها الصاروخية . واستولت أيضاً على كل ما وصل إلى يدها من الصواريخ والطائرات والقذائف النفاثة الألمانية .

وبمعونة كل هذه العوامل استطاعت أن تتدارك الموقف ، وتسجل تقدماً ملموساً فى عالم الصواريخ . ولديها الآن نحو ٤٠ نوعاً من القذائف المسيّرة والصواريخ . وقليل منها خرج من دائرة البحوث والتجارب للإنتاج بأعداد كبيرة استعداداً لأية حرب مقبلة . وأكثرها لا يزال فى مراحل الدراسة والتحسين لأن الخبراء يرون أنه لا يحقق النتائج المرجوة منه .

ويقول الخبراء الأمريكيون : إن روسيا تسبق أمريكا بنحو خمس سنوات فى مجال الصواريخ العسكرية . والفجوة أعمق فى مجال صواريخ الفضاء . وكلتا الدولتين فى سباق حارٍّ لرفع مستوى سمعتها العلمية والعسكرية .

وتحاول أمريكا تعويض النقص فى أسلحتها الصاروخية بالاعتماد على الطائرات البعيدة المدى ، والقواعد العسكرية التى تطوّق بها روسيا . فمن هذه القواعد تحلّق باستمرار الطائرات المحمّلة بالقنابل الذرّية . ومنها أيضاً يمكن إطلاق الصواريخ القصيرة المدى أو المتوسطة لضرب القواعد الروسية أينما كانت .

وبالرغم من النفقات الباهظة التى تحتاج إليها دراسة الصواريخ وصنعها ، فإن عدداً من دول العالم يحاول أن يسير فى موكب صنعها ، أو على الأقل اقتنائها . وتجرى فى بريطانيا وفرنسا وإيطاليا والسويد وسويسرا والصين وبولندا واليابان والهند ، عدة تجارب هدفها الأصلى علمى حتى لا تظل متأخرة فى هذا الميدان الذى أثبت أهميته وخطورته من الناحيتين العلمية والعسكرية ، ومن يملك الصواريخ يستطع غزو الأرض وفضاء الكون .



الإخراج السينمائى

بقلم الأستاذ أحمد الحضرى

بعد أن تحدثنا فى المقالات الثلاث السابقة[1] عن الفكرة السينمائية والخطوات التى تمر بها حتى تصل إلى مرحلة السيناريو التنفيذى بكل ما يحوى من تفاصيل وإرشادات للفنيين والممثلين ، يجدر بنا أن نتحدث فى هذه المرة عن المخرج الذى سيحمل على عاتقه مسئولية تنفيذ هذا السيناريو حتى يرى النور على الشاشة فى الصورة النهائية كفيلم سينمائى .

ولا يعنى هذا أن الشركة المنتجة للفيلم لا تفكر فى اختيار المخرج إلا بعد الانتهاء كلية من إعداد السيناريو بل إن التعاقد يتم غالباً مع المخرج بمجرد العثور على الفكرة السينمائية المناسبة ، حتى يتولى بنفسه جميع الأعباء ، ابتداء من مرحلة تطوير الفكرة وتحضير المعالجة السينمائية ، التى تتم تحت إشرافه إن لم يشترك بنفسه فيها كما سبق أن أوضحت من قبل .

* * *

ولتوضيح عمل المخرج ومدى ما يتحمل من أعباء ، يكفى أن أقول إنه وحده المسئول عن هذا العمل الفنى الضخم ، بكل ما ينطوى تحته من مجهودات وأعمال ، قد تمتد إلى عام كامل أو أكثر فى بعض الأحيان .

إنه المسئول عن الفيلم كوحدة من ناحية المستوى الفنى ، وعن الانسجام فى مجهودات جميع الفنيين الذين يعملون وفق توجيهاته ؛ لتحقيق الصورة النهائية للفيلم كما يتخيلها هو وحده .

وفى دول أوروبا يعتبر المخرج هو خالق الفيلم ، والمسئول عن كل كبيرة وصغيرة فيه ؛ له سلطة تغيير كل ما يتعارض مع أفكاره ؛ ولذا فإن الفيلم



المخرج المكسيكى بنويل ، وهو يوجه الممثل زخارى سكوت

الأوروبى يحمل طابع المخرج دائماً ، أما فى أمريكا فإن الفيلم السينمائى غالباً ما يحمل طابع المنتج ، الذى يختار المخرج مثلما يختار باقى الفنيين والفنانين ، يعملون جميعاً وفق الخطة التى يضعها المنتج . هذا باستثناء قلة من المخرجين المشهود لهم بالبراعة والقدرة الخلاقة ، والذين يمكنهم إملاء شروطهم على المنتجين ؛ وإخراج الفيلم بالصورة التى يرونها . وكثيراً ما نقرأ فى مجلات

(١) انظر أعداد : مارس وأبريل ومايو سنة ١٩٦٠ من هذه « المجلة » .

السينما الأجنبية عن الخلافات التى تنشأ بين المخرجين والمنتجين فى أمريكا ، مما دعا بعض المخرجين إلى تكوين شركات صغيرة للإنتاج خاصة بهم ، أو إلى الهجرة إلى أوروبا . ومن الأمثلة الواضحة على تحكّم المنتج الأمريكى فى العمل الفنى الذى يقوم به المخرج ، النزاع الذى وقع بين شركة مترو جلدوين ماير والمخرج المشهور جون هيوستون أثناء تنفيذ فيلم The Red Badge of Courage واضطر بسببه هيوستون إلى قطع علاقته نهائيًّا بالشركة المذكورة ، وقيام الشركة بإعادة تركيب الفيلم (المونتاج) على صورة أخرى غير ما تخيّل مخرج الفيلم الأصلى .

نعود إلى حدود عمل المخرج السينمائى فنجد أن المخرج مسئول عن إعداد القصة للسينما ، واختيار الممثلين ، ومراجعة تصميمات المناظر ، واختيار مناطق التصوير الخارجى ، والإخراج ، وتوجيه الممثلين ، والاتفاق مع المصور على زوايا التصوير وتكوين اللقطات واختيار ما يصلح منها بعد تحميضها فى المعمل ، والإشراف على عملية تركيب الفيلم نهائيًّا .

يتضح من هذا أن المخرج على اتصال مستمر بجميع الفنيين والفنانين فى أقسام الأستديو المختلفة طوال مدة إنتاج الفيلم ، ولذا وجب عليه أن يعرف الكثير عن طبيعة عمل كل من حوله ، حتى يستطيع التفاهم معهم ، وأن يحصل على ما يريده منهم بالضبط . وإن لم تتوافر له هذه المعرفة فسيجد نفسه فى مركز لا يحسد عليه .

ولذا يجب على المخرج أن يشقّ طريقه خلال أقسام الأستديو المختلفة ، كأن يبدأ مساعداً ثالثاً للمخرج أو مساعداً فى قسم التركيب (المونتاج) أو فى قسم المناظر أو التصوير ، ثم يتدرّج فى مناصب الأستديو ليلمّ إلى أكبر حد ممكن بطبيعة العمل السينمائى حتى يصل إلى بغيته يوماً ما ، بعد أن يكون قد تمكن من تفاصيل هذه الصناعة فيحمى نفسه من الفنيين الذين سيعملون معه ، والذين قد يحاولون إقناعه بأن الممكن مستحيل . وأهم من هذا أيضاً أن يكتسب الثقة فى نفسه وفى فنه . وقد بدأ الفريد هتشكوك – مثلا – حياته الفنية فى قسم المناظر ، وبدأ ديفيد لين فى قسم المونتاج وهكذا . وعندنا بدأ صلاح أبو سيف كمساعد مخرج ، وبدأ كمال الشيخ فى قسم المونتاج ، والأمثلة كثيرة على المخرجين الناجحين الذين تدرجوا فى مناصب الأستديو المختلفة .

وقد حدث فى حالات قليلة أن زاول الإخراج السينمائى مخرجون مسرحيون لم تسبق لهم خبرة سينمائية على الإطلاق ووصلوا بالرغم من ذلك إلى مستوى فنىّ ممتاز فى أول أفلامهم السينمائية ، إلا أنه من السهل فى هذه الحالة التأكد من أن المصور أو مركّب الفيلم هو الذى أعطى المخرج المعلومات اللازمة التى مكّنته من تنفيذ الفيلم على الوجه المطلوب ولولاها ما استطاع ذلك . ويجدر بالذكر أن نقول إن اثنين من هؤلاء المخرجين فى الخارج سمحت لهما روحهما الطيبة بذكر أهمية المصور إلى جانب اسميهما فى مقدمة الفيلم[1] . هذان المخرجان هما : أرسون ويلز فى فيلم « المواطن كين » (١٩٤١)؛ ونويل كوارد فى فيلم « حيثما نخدم » (١٩٤٢)

* * *

والمخرج هو الشخص الوحيد – فى قاعة التصوير بالأستديو – القادر على تخيّل التأثير النهائى للقطات التى لا حصر لها ، وأجزاء الحركة التى يخرجها كما ستبدو عند تجميعها فى الترتيب القصصى الصحيح . فكما نعلم ، غالباً ما تُصوّر جميع المناظر فى غير ترتيبها ، فقد يتكرر ظهور حجرة جلوس مثلا عدة مرات خلال الفيلم بفواصل مختلفة . وإذا كانت المناظر ستصور فى ترتيبها القصصى بالضبط ، فسيعنى هذا أن يظل عمال الأستديو يبنون ويهدمون حجرة الجلوس كل مرة يجب أن تظهر فيها أو تختفى . وبناء على

---

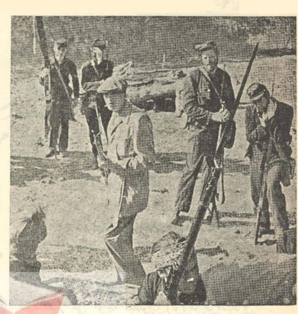
(١) عن كتاب Working for the Films صفحة ٢٧ . وستصدر مؤسسة دعم السينما قريباً ترجمة عربية لهذا الكتاب تحت عنوان « رجال السينما » .

إلى المبالغة التى تؤدى دون ريب إلى آلية فى الحركات . على أننا إذا كنا نادى بأن ندع للممثل حرية التعبير والأداء ، فإن هذا لايقلل من أهمية خضوع هذا التعبير لسيطرة المخرج . ومن الطريف أن نلاحظ أن المخرج الأمريكى جريفيث كان يؤثر فى أسلوب أداء الممثلين فى أفلامه بحيث ينعكس تعبيره هو فى حركاتهم وتعبيراتهم . أما كيف أثر جريفيث فى أداء الممثلين ، فيكفى أن نلاحظ الممثلات المختلفات فى أفلامه ، فنجد أنهن يستخدمن الأسلوب نفسه للتعبير عن الحالة النفسية الواحدة. على حين يرى المخرج صلاح أبو سيف أنه من الخطأ أن يدرب المخرج ممثلا على أداء دوره ، وإلا أصبح كل ممثل الفيلم صورة مطبوعة من المخرج . وهو يرى أن عمل المخرج مقصور على شرح العوامل النفسية والدوافع والموقف وما يترتب عليه أو يسبقه . وهو شخصياً لا يجيد التمثيل ، وعلى هذا فهو لا يؤدى الدور أمام الممثل ، وبالرغم من ذلك فهو يحصل على مايريده بالضبط من أداء وتعبير [١] .

أما فى حالة الممثلين من غير المحترفين — الذين كثر ظهورهم فى الأفلام الإيطالية مثلا ذات الاتجاه الواقعى — فإنه يلزم فى هذه الحالة أن يوضح المخرج لكل منهم كيف يبدو فزعاً أو سعيداً أو مجنوناً أو حزيناً . وبمجرد عرضه ووصفه لكيفية أدائه للأدوار المختلفة ، فإنه يجعل الممثلين غير المحترفين ينسون خجلهم وتوترهم أمام الكاميرا ، وبذا يمنحونه أفضل مايمكنهم من أداء .

وعلى حين كان المخرج المكسيكى المشهور لويس بنويل Bunuel يخرج فيلمه The Young One هذا العام كان يشعر بفرق الأداء بين المحترفين من ممثلى الفيلم وبين غير المحترفين منهم ، إذ كان المحترفون يؤدون أدوارهم بحيث يبدون طبيعيين فى تصرفاتهم على الشاشة ، على حين كان الآخرون يبالغون فى أدائهم برغم توجيهات المخرج . فاضطر المخرج بنويل أن يطلب من الممثل

(١) عن محاضرة بعنوان « وسائل التنفيذ داخل الأستديو » ألقاها المخرج صلاح أبو سيف بندوة الفيلم المختار فى سبتمبر ١٩٥٨



المخرج چون هيوستون أثناء إخراجه فيلم « الشارة الحمراء للشجاعة »

هذا ، تجمع الحركة الخاصة بكل منظر معاً وتصور على أيام متتالية، يزال بعدها المنظر . وعلى الرغم من إلمام الممثلين الرئيسيين بالترتيب النهائى للمناظر ، فإنه لا يتوقع منهم تذكر كل التفاصيل المتشابكة ، وهم لذلك يعتمدون على المخرج الذى يربط فى ذهنه بين كل هذه الألغاز فى أثناء إخراجه لكل جزء صغير من الحركة العامة[١].

وتختلف الآراء والمذاهب فى طريقة توجيه المخرج للممثلين . يقول المخرج الروسى بودوفكن فى كتابه Film Technique[٢] إن هناك مدرسة سينمائية تنادى بأنه يجب على المخرج أن يسيطر على أداء الممثل سيطرة كاملة ؛ فيحدد له أدق حركات أصابعه وحواجبه وأهداب عينيه . وهذه المدرسة تجنح

(١) عن كتاب Film Making from Script to Screeen ص ٥٦ من الترجمة العربية تحت عنوان « صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة » ترجمة أحمد الحضرى وإصدار الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة والإرشاد القومى .

(٢) ص ٧٣ من الترجمة العربية للكتاب نفسه تحت عنوان « الفن السينمائى » ترجمة المخرج صلاح التهامى وإصدار دار الفكر .



المخرج السويدى إنجمار برجمان

زخارى سكوت أن يبالغ أيضاً فى أدائه قليلا ، حتى يتم الانسجام فى التمثيل بين الجميع [١]. وهذا من أهم واجبات المخرج من ناحية التمثيل .

ويختلف المخرجون فيما بينهم فى مدى الإكثار من التدريب على اللقطة (البروفة) قبل تصويرها من عدمه . ويميل عدد منهم إلى الإقلال من التدريب ما أمكن حتى يمكن أن تسجل آلة التصوير أداء الممثلين فى أحسن حالة قبل أن يفقد الممثل حماسه ، وقبل أن يبدو عليه الملل من كثرة التدريب أو الإعادة . ومن بين هؤلاء المخرجين السينمائيين المخرج السويدى إنجمار برجمان الذى فازت أفلامه التى تقدم بها لمهرجانات السينما بأهم جوائزها فى أعوام ١٩٥٧، ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ على التوالى .

ويحكى عن المخرج برجمان أن له طريقة ممتازة يتبعها عندما يخرج مشهداً قوياً عنيفاً . فهو يضطر عندئذ إلى إعادة التدريب عدة مرات حتى يرضى عن المستوى الفنى من جميع الاعتبارات ، ثم يقطع كل هذا فجأة ليتحدث مع الممثلين فى أى موضوع آخر كأن يروى لهم حادثاً مضحكاً أو ما إلى ذلك ، ويضحك الجميع ويطرقون مواضيع أخرى ، حتى يفاجئهم برجمان بإصدار الأمر لآلة التصوير بالدوران وللممثلين بتمثيل الموقف ، مما يدعو الممثلين إلى التركيز من جديد على عملهم ثانية . وهذا هو ما يريده برجمان فهو يعتقد أن كثرة التدريب تفقد الممثل تركيزه ، وهو يتحايل بهذه الطريقة على استعادة الممثل للتركيز المطلوب [١].

• • •

وبالنسبة للتصوير يقوم المخرج باختيار الزاوية التى ستسجل منها آلة التصوير اللقطة . فكل لقطة يمكن تصويرها من عدد لانهاية له من الأوضاع ، ولكن هناك وضعاً واحداً من بينها يعتبر الوضع المثالى لتسجيل هذه اللقطة بحيث تخدم الفكرة الأصلية إلى أقصى حد . وعلى المخرج أن يكتشف هذه الزاوية التى يجب أن ترى بها آلة التصوير الممثلين والأشياء التى أمامها ، فهو وحده كما سبق أن أوضحت الشخص الوحيد الذى يتخيل الفيلم فى ذهنه بكل تفاصيله . وهو يعلم أن المتفرج يرى المشاهد من خلال الزاوية نفسها التى يختارها هو ، ونفس مسافة البعد أو القرب عن الغرض حسب ما يتراءى له . وهو يدلى أيضاً برأيه فى تكوين الصورة وتشكيلها ، وتنظيم الحركة داخل الكادر ، هذا

(١) عن مجلة Sight and Sound ص ١١٩ من عدد يوليه ١٩٦٠ .

(١) عن مجلة Films and Filming ص ٧ من عدد أغسطس ١٩٦٠ .



مشهد سلالم ودسا ، من فيلم « المدرعة بوتمكين » (روسيا ١٩٢٥)

إلى جانب تحديد حركة آلة التصوير نفسها ، وليس هذا بالأمر الهين .

ويساعد حسن اختيار زاوية التصوير على خلق التأثير الدرامى المطلوب لدى المتفرج . والمثال المعروف الذى يوضح هذا ، هو التحايل الذى لجأ إليه المخرج الروسى أيزنشتين عند إخراج مشهد «سلالم أودسا» من فيلم « المدرعة بوتمكين » (روسيا ١٩٢٥). فقد أراد أيزنشتين أن يبالغ فى عرض السلالم ، فكان يختار زوايا التصوير بحيث لا يظهر جانبا السلالم على الإطلاق أو يظهر أحد جانبيها فقط فى لقطات هذا المشهد . وقد ساعد هذا على تنمية الإحساس عند المتفرج بزيادة عرض السلالم كثيراً عما هى عليه فى الواقع . وهذا ما أراده المخرج بالضبط .

• • •

وعلى المخرج أن يهتم بالتفاصيل الصغيرة التى تبدو ضمن المنظر المشيد ، فهى التى تساعد على زيادة الإيحاء بواقعية المنظر ، وتسهم فى خلق « الجو » المطلوب للمناظر . وهنا تتضح أهمية العناية باختيار لوازم المنظر (الأكسسوار) ، ومراعاة مطابقتها للعصر والبيئة اللذين تدور فيهما قصة الفيلم . هذا إلى جانب اللمسات التلقائية التى قد تخطر على بال المخرج أثناء التصوير ، فيدخلها على لقطاته . ويجب أن ندرك تماماً أن الفيلم السينمائى لا يمكن أن يكون واقعياً ، مهما بدا عليه ذلك . وإذا صُوِّرت الحياة الواقعية والحوار الواقعى فستكون النتيجة غير مرضية فى أغلب الأحوال . إنما الفيلم يعرض الواقعية بأسلوب درامى ، وإنها لمهمة المخرج أن تبدو واقعية . ولذا يجب أن يكون المخرج مستعداً دائماً للإفادة من الأحداث الصغيرة العديدة التى قد تحدث أثناء التصوير ، والتى لم يكن فى الإمكان توقعها أثناء كتابة السيناريو .

لنفرض أن هنـاك مشهداً يوضح ممثلة فى «بوفيه» المحطة والسيناريو يوضح أنها جالسة إلى منضدة تشرب فنجاناً من الشاى . ولكن المخرج يريد أن يضيف قليلا من الإحساس بـ « الجو » للمشهد ، ولذا يقترح عليها أن تمسح نقطة وهمية بقاع الفنجان فى طرف الطبق . ولا يحتمل أن يحس المتفرج بهذه اللمسة الخفيفة كلمسة فى حد ذاتها ، لأنها تبدو طبيعية جداً فى

من مخرج لآخر فى مدى تفهمه للعرض الدرامى السليم للمشهد ، وترتيب اللقطات وراء بعضها حتى يحصل على أفضل تأثير ممكن على المتفرج .

والمثال التالى كما يذكره المخرج ديڤيد لين[1] يوضح هذه النقطة خير توضيح .

تخيل لقطتين :

١ – لوريل وهاردى يجريان فى طريق ، واللقطة توضح جسمهما بالكامل . وبعد حوالى ١٥ ثانية ينزلق هاردى ويقع على الرصيف .

٢ – لقطة قريبة لقشرة موز ملقاة على الرصيف . وبعد لحظات تدخل قدم هاردى فى الصورة وينزلق .

والآن أين يجب أن تقطع اللقطة الأولى لكى تدخل اللقطة القريبة لقشرة الموز ؟

ليس للجواب أى علاقة بالقطع السلس ، وإنما يعتمد كلية على الإحساس بالدراما ، أو كما فى هذه الحالة ، على الإحساس بالكوميديا . أما إذا نظرنا إلى هاتين اللقطتين من وجهة نظر القطع السلس ، فسيبدو أن أفضل مكان لقطع اللقطة القريبة ، هو منذ دخول قدم هاردى فى الصورة إلى بداية الانزلاق ، وهنا يجب أن نقطـع لكى نعود إلى اللقطة الأولى عندما يسقط هاردى إلى الرصيف .

القطع بهذه الطريقة سيكون سلساً وسيضحك المتفرجون عند سقوط هاردى ، ولكنهم لم يحصلوا على أفضل ضحكة من هذا المشهد .

الجواب يعتمد على أسلوب كوميدى قديم يقول :
« أخبر المتفرجين ما تنوى فعله ، افعله ، أخبرهم أنك قد فعلته »

وفى كلمات أخرى يجب تقطيع المشهد كما يلى :

١ – لقطة متوسطة للوريل وهاردى يجريان فى الطريق .

٢ – لقطة قريبة لقشرة الموز ملقاة على الرصيف (لقد أخبرت المتفرجين ما تنوى فعله ، وقد بدأوا يضحكون)

٣ – لقطة متوسطة للوريل وهاردى وهما ما زالا يجريان



المخرج ديڤيد لين مع الممثلة كاترين هيبورن أثناء إخراج فيلم « غرام فى الصيف »

حينها ، ولكنها ساعدت على صبغ المشهد بالواقعية .

كما قد يلحظ المخرج أثناء التنفيذ قدماً تدق بدون وعى ، أو دخان سيجارة يتموج أمام أحد الوجوه ، أو حركة بندول الساعة ، أو ما إلى ذلك من مئات الأشياء التى لا يرد ذكرها فى السيناريو الأصلى . ولكنه بمجرد أن يراها يصوّرها إذا أحس بفائدتها فى خلق الجو المناسب . ولن يتمكن أحد من وضع هذه اللقطات واللمسات التلقائية فى موضعها الصحيح فى الفيلم – أثناء التركيب النهائى – سوى المخرج نفسه . وهكذا يتضح لنا أهمية إشراف المخرج على مهمة تركيب الفيلم .

* * *

وأهم الصفات التى تميز المخرج المبدع هى حاسته الدرامية وطريقته فى سرد القصة ، وليست المسألة مجرد تنفيذ سيناريو كامل التفاصيل ، بل يختلف الأمر

(١) ص ٢٩ من كتاب Working for the Films



المخرج ألفريد هتشكوك

(سيضحك المتفرجون أكثر من قبل) . اللقطة تستمر لعدة لحظات قبل أن يقع هاردى على الرصيف (ستدهش عند ما يكافئك المتفرجون بقهقهتهم . والآن أخبرتهم ما تنوى فعله . وفعلته ، كيف تخبرهم أنك قد فعلته ؟)

٤ – لقطة قريبة لوجه لوريل معبراً عن البلاهة واليأس (سيضحك المتفرجون مرة ثانية) .

• • •

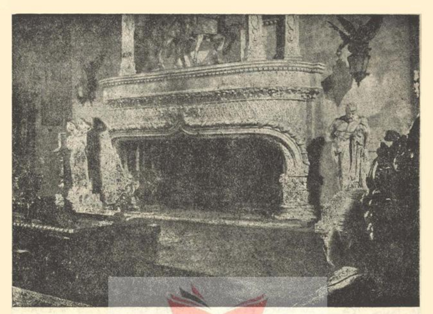
وإذا تتبعنا التطورات الفنية التى تمر بهـا صناعة السينما ، لوجدنا وراءها فى كل مرة أحد المخرجين الخلاقين . ولا أقصد هنا التطورات الصناعية كاختراع تسجيل الصوت ، أو التصوير بالألوان ، أو ابتداع الشاشة العريضة ، بل أقصد التطور فى طريقة العرض الدرامى والتحايل على الحصول على التأثير المطلوب .

وبالرغم من أن المخرج هتشكوك كان يستعمل الصوت لأول مرة فى إخراج فيلم Blackmail (بريطانيا ١٩٢٩) إلا أن ذلك لم يمنعه من ابتداع طريقة جديدة فى استغلال شريط الصوت . كانت اللقطة لفتاة ترتّب المائدة ، وكانت من قبل قد طعنت رجلا بسكّين ولم يكشف أمرها بعد . وكانت مضطرة إلى الاستماع إلى ثرثرة بعض الجيران حول الجريمة . ولم تكن آلة التصوير تصوّر الجيران بل كانت تصوّر وجه الفتاة ، فى حين نستمع إلى حوار الجيران . وكان شريط الصوت مسجلا بحيث لا نسمع بوضوح كل الحوار فيما عدا لفظ « سـكين » فكنا نسمعه جيداً فى كل مرة يُذكر فيها ، فقد أراد هتشكوك بهذه الطريقة أن يوضّح تأثير هذا اللفظ بالذات على ضمير الفتاة . ولما وصلت فى ترتيب المائدة إلى استعمال السكين لقطع الخبز لم تقو على ذلك[1] . كانت هذه التجربة حدثاً فى عالم السينما ؛ فقد تعاون شريط الصوت هنا مع شريط الصورة كعنصر أساسى للعرض الدرامى وليس مجرد عنصر إضافى .

وعندما كان المخرج روبين ماموليان — الأرمنى الأصل — يخرج فيلمه Applause (أمريكا ١٩٣٠) توصّل إلى فصل الميكروفون عن آلة التصوير ، ومنذ ذلك الوقت أصبح الميكروفون حر الحركة ينتقل على عجل حيث يشاء فى المنظر . ثم فكّر ماموليان بعد هذا فى توزيع عدد من الميكروفونات على جميع أجزاء المنظر بحيث لا تراها آلة التصوير ، حتى تسهل عملية تسجيل الصوت مهما تحرّك الممثلون فى المنظر .

وعند ما أقدم أورسون ويلز على إخراج فيلم « المواطن كين » (أمريكا ١٩٤١) — من تأليفه وتمثيله أيضاً — يبدو أنه كان يستعد لهذا الحدث منذ عدة سنوات قبل هذا التاريخ ، فقد جمع فى هذا الفيلم عدداً من الأفكار المستحدثة والتصرفات الجديدة فى طريقة العرض الدرامى ، مما جعل هـذا الفيلم أثراً

(١) ص ٨١ من كتاب Spotlight on Films • طبعة ١٩٥٠ .



صالة المليونير الضخمة فى فيلم «المواطن كين» (أمريكا ١٩٤١)
لاحظ ضخامة المدفأة بالنسبة للممثلة الجالسة على الأرض إلى يسارها

خالداً يستحق الدراسة فى كل وقت. والفيلم يروى قصة حياة طاغية من أقطاب الصحافة الأمريكية، ويبدأ بعدد من محررى الجرائد السينمائية وهم يحاولون استكمال المعلومات عن تاريخ حيـاته، ويكلف أحدهم بتتبع الموضوع. وهكذا تتجمع المتناقضات المختلفة عن حياة هـذا الطاغية خلال التحقيقات الصحفية التى تمت مع أصدقائه وأعدائه ومعاونيه.

ويقدم لنا أورسون ويلز الجوانب المختلفة لشخصية البطل بطريقة flashback «الرجوع إلى حوادث سابقة» كما يرويها أحد معارفه بطريقة مختلفة فى كل مرة. فنراه كشاب يريد أن يصلـح بلدته عن طريق الجريدة التى يصدرها، وكزوج هجرته زوجته يحطم حجرتها عن آخرها، وكسياسى طموح، وكعاشق مدلّه، وكمليونير شاذ التصرفات وهكذا.

وكان ويلز يعالج كل جانب من حياة بطل الفيلم بطريقة عرض مختلفة. فنجد أن شريط الصوت يُساعد فى التعبير صوتياً عن ضخامة صالة المليونير بما نسمعه من صدى للصوت. كما نرى أن الجرائد السينمائية التى التقطت لهذا الصحفى الطاغية فى صباه ملتقطة فعلاً بسرعة ١٦ صورة فى الثانية (وهى سرعة التصوير أيام السينما الصامتة) بدلا من ٢٤ صورة فى الثانية (وهى السرعة الحالية للسينما الناطقة)، وذلك زيادة فى المحافظة على جو التحقيق الصحفى [١].

° ° °

ويمكننا أن نلاحظ أيضاً فى السينما المصرية أن الأفلام التى تُعتبر علامات مميزة فى تاريخ السينما عندنا يعود الفضل فى أهميتها إلى مخرج الفيلم دون سواه،

(١) ص ١١٢ من كتاب Spotlight on Films

مثل فيلم «العزيمة» (١٩٣٩) إخراج كمال سليم ، وفيلم «السوق السوداء» (١٩٤٥) إخراج كامل التلمسانى ، وفيلم «النائب العام» (١٩٤٦) إخراج أحمد كامل مرسى ، وفيلم «ريا وسكينة» (١٩٥٣) إخراج صلاح أبوسيف ، «حياة أو موت» (١٩٥٥) إخراج كمال الشيخ ، «درب المهابيل» (١٩٥٥) إخراج توفيق صالح ، «باب الحديد» (١٩٥٨) إخراج يوسف شاهين ، وأخيراً «دعاء الكروان» (١٩٥٩) إخراج بركات .

وجميع هذه الأفلام تتحد فى صفة واحدة مميزة توافرت فى مخرج الفيلم وقت إخراج هذه الأفلام بالذات ، ألا وهى صفة تكامل الشخصية ووضوح الأسلوب . فإلى جانب الصفة التى سبق ذكرها وهى الحاسة الدرامية لا بد أن تتضح شخصية المخرج وأسلوبه حتى يكتسب الفيلم حيويته وإنسانيته وتأثيره فيصل إلى قلب المتفرج ، لا إلى عينه وأذنه فقط. وإنه لمن الأفضل أن يتصف المخرج بهذه الصفات مع قلة درايته الحرفية ، عن أن ينشغل المخرج بالبراعة الفنية فيفشل فى كسب أى قيمة إنسانية لفيلمه . والحرفية السينمائية هى وسيلة التعبير هنا ، وليست الهدف .

أما إذا جمع المخرج بين الحاسة الدرامية وقوة الشخصية ووضوح الأسلوب إلى جانب التمكن من الناحية الحرفية ، فقد دخل فى عداد المخرجين العظام الذين يتطلع العالم إلى إنتاجهم بكل إعجاب وتقدير .





نقد الكتب

عجائب الآثار فى التراجم والأخبار

للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتى

تحقيق وشرح الأساتذة : حسن محمد جوهر ، عبد الفتاح السرنجاوى ، السيد إبراهيم سالم – الجزء الأول والثانى – ٣٩٨ ، ٣٩٦ صفحة – من القطع الكبير – نشر لجنة البيان العربى

عرض وتلخيص ونقد

بقلم الأستاذ محمد عبد الغنى حسن

لعل أجمل ما فى هــذه الطبعة الجديدة المحققة لكتاب « عجائب الآثار » للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتى هو تلك الفهارس الأبجـــدية للأعلام والأماكن والشعوب والقبــائل والفِرَق والطوائف والكتب . فهى شىء لم يكن فى واحد من الطبعات السابقــة لهذا الكتاب ، حتى طبعة بولاق التى كانت تُعدُّ أصحَّ الطبعات جميعاً[1]

وفهارس الأعلام فى كتاب مثل تاريخ الجبرتى ، عمــل ضرورى لتسهيل الرجوع إلى الكتــاب والإفادة منــه ، فإن الجبرتى قد ترجم فى كتابه لكثيرين من علماء مصر وأعيانها فى القرنين : الثانى عشر والثالث عشر الهجريين ، وازدحم كتابه بالأحداث والرجال ، مما يجعل الفهرسة للأعلام عملا يحقق النفع من الكتاب على أتم الوجوه

ولقد أضيفت إلى هــذه الطبعة لوحات كثيرة جميلة تمثل نواحى مختلفة من الحياة المصرية فى عصر المؤرخ وما قبله ، كاللوحة التى تصوّر داخل بيت السادات ، وتلك التى تمثّل مملوكاً فى كامل عدّته ، وتلك التى تصور إحدى حلقات الدروس فى الجامع الأزهر ، والأخرى التى تعرض « صبرفيّا » فى عهد الجبرتى ، واللوحة التى تمثل مشهداً رائعاً لعودة الحجيج من الأقطار الحجازية .

على أن هذه اللوحات التصويرية المعبرة تقابلها لوحات أخرى قلمية رسمها الجبرتى لمصر فى عصره وما قبل عصره ، فجاءت صوراً خالدة لا تبلى جِدّتها مهما طال عليها الزمن ، وتطاولت العُصُر . والحق أن الجبرتى على بســاطة قلمه فى التعبير يجنح كثيراً إلى الصدق والدقة حتى تستكمل الصورة الوصفية القلمية عنده كل مقوماتها . ولو رحت توازن بين صور الجبرتى أو اليعقوبى أو ابن العبرى أو المقّرى فى الأندلس ، لوجدت صور الجبرتى ناطقة حية زاهية على الرغم مما قد يشوب أسلوبه بعض الحين من العامية المصرية التى كانت سائدة فى عصره . فهو يتحرر أحياناً – فى السرد التاريخى وفى تدوين المذكرات – من اللغة العربية الفصيحة ، ويرتضخ لهجة عامية دارجة لا تبلغ الكلام كله ، ولكن تغطى بعض العبارات هنا ، وبعضها هناك ؛ حتى ليخيل إليك أن الرجل نزل عن أزهريته ومشيخته وثقافته العربيــة العريقة إلى ذلك الأسلوب الذى لم يجد عنه مَعْدَى ، لأن تتابع الأحداث واضطراره إلى تسجيلها أولا بأول لم يدع له مجالا للتأنق فى التعبير والتفصح بالاستعمال .

ولعل من تلك التعابير الدارجة التى استعملها الجبرتى فى مذكراته التاريخية القيّمة قوله : « فأرسلوا إليه واحد أغا ووعدوه ومنوه وتحيلوا عليه » . وقوله : « أنا

(1) ظهرت فى سنة ١٩٥٥ طبعة عربية لفهرس مستقل لكتاب الجبرتى طبعة بولاق . وقد وضع الفهرس الأستاذ ڤييت ، وقام بترجمته الدكتور عبد الرحمن زكى .

الذى أسافر بالحج فى العام القابل ، ومنى للعرب أصطفل!» وكلمة أصطفل هى عامية دارجة لا تزال تستعمل إلى اليوم ، ومعناها : أتولى أنا شؤونهم بنفسى ... ومن التعابير الدارجة أيضاً قوله : «فشالوه إلى بيته» . وقوله فى حوادث الحادى عشر من شهر شوال سنة ١١٧١ هـ : «وفيه قبض على بك على الشيخ يوسف بن وحيش ، وضربه علقة قوية» . وقوله عن أعمال الأمير عثمان بك ذى الفقار : «ومنع المحتسب من أخذ الرشوات ، وهجج الشهود من المحاكم» والمقصود شهود الزور الذين يتجمعون حول المحاكم استعداداً لشهادة الزور .

* * *

وما أكثر الصور الطريفة التى كانت تزدحم بها مصر فى ذلك العصر ، والتى روى الجبرتى كثيراً منها فى كتابه . وهى صور يدل بعضها على مبلغ ما وصل إليه الحكم التركى فى مصر قبل الحملة الفرنسية ، كما أن كثيراً منها يصور لنا المجتمع المصرى تصويراً دقيقاً فى عاداته ، وأفراحه ، وأسماره ، وعلمائه ، وأسواقه ، وصناعاته الوطنية التى حذق بعضها طائفة من أحذق الصنّاع ، فاشتهروا بها ، وصار لهم فى تاريخ الفنون الشعبية ذكر مجيد .

ولعل صورة «الفرَح» بختان ابن القاضى التركى فى القاهرة ، وفى دار المحكمة ذاتها ، هى من أمتع الصور التى تعطينا فكرة عن العرف الاجتماعى المحلى فى ذلك العصر ، فلم يكن منكراً فى ذلك الزمان أن يقام الفرح فى دار القضاء الرسمية ! وأن يتقبل القاضى هدايا الأرز والسمن والعسل من المهنئين من الأمراء والعلماء والتجار !.. وندع الجبرتى يصف لنا ذلك بقلمه قائلا : «وفى شعبان من السنة المذكورة شرع القاضى المذكور فى عمل فرح ختان ولده ، فأرسل إليه على بك هدية حافلة ، وكذلك باقى الأمراء والاختيارية والتجار والعلماء ، حتى امتلأت حواصل المحكمة بالأرز والسمن والعسل والسكر ، وكذلك امتلأ المقعد بفروق البن ، ووسط الحوش بالحطب الرومى ، واجتمع بالمحكمة أرباب الملاعيب والملاهى ، والبهلوانات وغيرهم . واستمر ذلك عدة أيام ، والناس تغدو وتروح للفرجة ، وسعت العلماء والأمراء والأعيان والتجار لدعوته ، وفى يوم الزفة أرسل إليه على بك ركوبته من جميع اللوازم من الخيول والمماليك وشجر الدر والزرديات ، وكذلك داقم(١) الباشا من الأغوات والسعاة والجاويشية والنوبة التركية ، وأركبوا الغلام بالزفة إلى بيت على بك ، فألبسه فروة سمور ، ورجع إلى المحكمة بالموكب ، وختن معه عدة غلمان . . .»

وهكذا تنشغل الدولة وأمير البلد والموظفون والأعيان ودار القضاء بختان ابن القاضى التركى المحروس بعناية الله .

ولعل الصورة التالية لفرح أحد مماليك على بك الكبير تصوِّر لنا أفراح القاهرة العثمانية فى ذلك العهد ، فقد قلد إسماعيل بك الصنجقية وجعله إشراقه[2] وزوَّجه هانم بنت سيده : (وعمل له مهماً عظيماً احتفل به للغاية ببركة الفيل ، وكان ذلك فى أيام النيل سنة أربع وسبعين ومائة وألف فعملوا على معظم البركة أخشاباً مركبة على وجه الماء يمشى عليها الناس للفرجة ، واجتمع بها أرباب الملاهى والملاعيب وبهلوان الحبل وغيره من سائر الأصناف والفرج والمتفرجون والبياعون من سائر الأصناف والأنواع . وعلقوا القناديل والوقدات على جميع البيوت المحيطة بالبركة ، وغالبها سكن الأمراء والأعيان ، أكثرهم خشداشين بعضهم البعض ، ومماليك إبراهيم كتخدا أبى العروس ، وفى كل بيت منهم ولائم وعزائم وضيافات وسماعات وآلات وجمعيات ، واستمر هذا الفرح والمهم مدة شهر كامل . . . وحضرت مشايخ البلدان ، وأكابر العربان ومقادم الأقاليم والبنادر بالهدايا والأغنام والجواميس والسمن والعسل . . . وبعد تمام الشهر زفت العروس فى موكب عظيم ، شقوا به من وسط المدينة بأنواع الملاعيب والبهلوانات والجنك والطبول ، ومعظم الأعيان والجاويشية والملازمين والسعاة والأغوات أمام الحريمات وعليهم الخلع والتخاليق المثمنة ، وكذلك المهاترة والطبالون ، وغيرهم من المقدمين والخدم والجاويشية والركبدارية . والعروس فى عربة . وكان الخازندار لعلى بك فى ذلك الوقت محمد بك أبو الذهب ماشى «كذا» بجانب العربة ، وفى يده عكاز ، ومن خلفها أولاد خزنات الأمراء ملبسين بالزرد والخوذ واللثامات الكشميرى ، مقلدين بالقسى والنشاب ، وبأيديهم المزاريق الطوال ، وخلف الجميع النوبة التركية والنفيرات) .

---

(١) الداقم : الجماعة من الناس والأشياء ، وهى التى نسميها اليوم «طقم» .

(٢) يستعمل الجبرتى غالباً لفظة «إشراقات» بمعنى العتقاء من الموالى الرقيق .

ولم يفت الجبرتى المؤرخ أن يصور لنا « مولداً » من موالد الأولياء ، بما كان يجرى فيه من أمور لانزال إلى اليوم نشهد بقاياها . فنراه وهو يتحدث عن الإمام العفيفى الصوفى العالم الورع الذى توفى سنة ١١٧٢ هـ يصف لنا الموسم الذى أقامه الناس كل سنة ذكرى له فيقول :

(ثم أنهم ابتدعوا له موسما وعيداً فى كل سنة ، يدعون إليه الناس من البلاد القبلية والبحرية ، وينصبون خياماً كثيرة ، وصواوين ومطابخ وقهاوى . ويجتمع العالم الأكبر من أخلاط الناس وخواصهم وعوامهم ، وفلاحى الأرياف وأرباب الملاهى والملاعيب والغوازى والبغايا والقرادين والحواة ، فيملأون الصحراء والبستان ، فيطأون القبور ، ويوقدون عليها النيران ، ويصبون عليها القاذورات ويبولون ويتغوطون . . . ويلعبون ويرقصون ويضربون بالطبول والزمور ليلا ونهاراً ، ويستمر ذلك نحو عشرة أيام أو أكثر ، ويجتمع لذلك أيضاً الفقهاء والعلماء ، وينصبون لهم خياماً أيضاً ، ويقتدى بهم الأكابر من الأمراء والتجار والعامة من غير إنكار ، بل ويعتقدون أن ذلك قربة وعبادة) .

وكان بمصر قبيل عصر الجبرتى بقية من كريم العادات والسنن التى تدل على تأصُّل الكرم والجود فى النفوس ، وقد أدرك الجبرتى فى طفولته بعضاً من تلك العادات كعادة « مد السماط » فى وقتى الغداء والعشاء للضيفان ولكل طارق مهما كان أصله ومظهره ؛ وندع مؤرخنا يصف ذلك قائلا : (وكان لأهل مصر سنن وطرائق فى مكارم الأخلاق ، لا توجد فى غيرها ، منها أن فى كل بيت من بيوت جميع الأعيان مطبخين : أحدهما أسفل رجالى ، والثانى فى الحريم ، فيوضع فى بيوت الأعيان السماط فى وقتى العشاء والغداء ، مستطيلا فى المكان الخارج ، مبذولا للناس . ويجلس بصدره أمير المجلس وحوله الضيفان ومن دونهم مماليكه وأتباعه ، ويقف الفراشون فى وسطه ، يفرقون على الجالسين ، ويقربون إليهم ما بعد عنهم من القلايا والمحمرات ، ولا يمنعون وقت الطعام من يريد الدخول أصلا ، ويرون أن ذلك من المعايب ، حتى إن بعض ذوى الحاجات عند الأمراء إذا حجبهم الخدام انتظروا وقت الطعام ودخلوا فلا يمنعهم الخدم فى ذلك الوقت ، فيدخل صاحب الحاجة ويأكل وينال غرضه من مخاطبة الأمير ، لأنه إذا نظر على سماطه شخصاً لم يكن رآه قبل ذلك ، ولم يذهب بعد الطعام ، عرف أن له حاجة فيطلبه ويسأله عن حاجته فيقضيها له ، وإن كان محتاجاً واساه بشىء . . .)

ألا رحم الله تلك الأيام ! فقد صرنا إلى زمن لا يتسع فيه البيت لضيف ، ولا طارق ليل ؛ حتى لنجد شاعراً مصرياً معاصراً يخاطب الطارق من أحد أقاربه قائلا :

إن فى الفندق مثوا ك وفى السوق غذاءك
ليس ذنبــاً لأناس أن يكونوا أقرباءك !

• • •

ويضرب لنا الجبرتى هنا وهناك صوراً رائعة من أخلاق العلماء والشيوخ فى ذلك الزمان ، وهى أخلاق تبعد عن المادة ، وعن صراع المطامع ، وعن الكبرياء والزهو الذى لا يداخل نفس عالم إلا قتله .. ومن تلك الصور صورة الشيخ مصطفى العزيزى الشافعى ، الذى كان لا يرضى للناس بتقبيل يده ويكره ذلك ، وكان يأبى أن يقوم الناس له وهو داخل عليهم فى طريقه إلى حلقة الدرس . وطالما تهافت الكبراء والأمراء عليه وازدحموا على بابه لزيارته والإهداء إليه وبرِّه ، (فلا يقبل من أحد شيئاً كائناً ما كان ، مع قلة دنياه ، لا كثيراً ، ولا قليلا) . وبلغ من انصرافه عن الدنيا أن أثاث بيته كان على قدر الضرورة والاحتياج .

وحين صوَّر الجبرتى لنا صوراً من سير علماء ذلك العصر وأخلاقهم واجتهادهم وكراماتهم وملاطفاتهم فيما بين بعضهم بعضا ، لم يفته أن يصوِّر لنا صوراً مختلفة لحكام مصر وأمرائها وشيوخ البلد ومنازعاتهم وصراعهم على الحكم وتربُّصهم بعضهم لبعض الدوائر ، ومطامعهم فى الاستقلال بالأمر ، والاستئثار بالحكم . وهى صور تمثل لنا جانباً أليماً مما كان يدور فى مصر ذلك الحين ، مما مهَّد الطريق لزوال الحكم التركى ، وزوال عهد المماليك وشيوخ البلد معه لفسح الطريق لمصر الحديثة فى أوائل القرن التاسع عشر ، وكان لابد لذلك الصراع بين المماليك والأمراء وشيوخ البلد ، أن ينتهى إلى تلك النهاية المحتومة التى لا يستقيم معها أمر المتذائبين على الحكم .

وكان فى أكثر أولئك الأمراء والمماليك ذكاء

وفطنة وحرص وشجاعة قلب وشدة بأس ، حتى لقد بلغ من فطنة أحدهم وهو عثمان بك ذو الفقار أنه اتبع فى بعض الحوادث الجنائية أسلوب رجال المباحث فى عصرنا هذا ، حتى اهتدى إلى إماطة اللثام عن قاتل فى جريمة قتل وقعت فى عهده . ونترك الجبرتى يروى الحادثة قائلا :

(... حضر إليه(١) إنسان وأخبره أن زوجته خرجت منذ أيام إلى الحمام ولم ترجع ، وفتش عليها فلم يقع لها على خبر ، فتفكر ساعة ثم قال للرجل : اذهب فتفقد ثيابها ، وانظر هل ترى فيها شيئاً غريباً وأخبرنى . فذهب ثم عاد ومعه « يلك » ، وقال : هذا لم أعرفه ، ولم أفصله لها . فأمر باحضار شيخ الخياطين ، وأطلعه عليه ، وأمره أن يطوف به على الخياطين ويعرف من خاطه ويأتى به ، ففعل ، وأحضر خياطاً وأخبر أنه خاطه لفلان السراج ، وكان ذلك السراج من أتباعه ، فأحضره وسأله فجحد ذلك ، فأمر بتفتيش مكانه فوجدت المرأة مقتولة فى المرحاض بعد تتبع الأثر ، فأخرجوها ودفنوها ، وأمر الوالى بقطع رأس ذلك السراج) .

والناس فى عصر الجبرتى وقبل عصره — فى منتصف القرن الثانى عشر الهجرى — بل الناس فى كل عصر ، هم الناس دائماً ، حتى لكأن التاريخ يعيد نفسه حينما تتكرر الحوادث وتتشابه وتمر بالناس فى الحديث كما مرت بهم فى القديم ، فإذا بهم يلقونها بطبيعة الإنسان وموروث عقائده وأفكاره وتقاليده ... لا يغير الزمن من ذلك شيئاً . فلقد رأينا من أسابيع قليلة كيف خرج أهل بولاق وبعض أهل القاهرة إلى طريق النيل ليروا كيف ينتهى العالم بناءً على النبوءة التى ادعاها طبيب مدع من أهل إيطاليا ، ووجد له أتباعاً وأنصاراً ومصدقين ؛ ثم جاء الموعد المضروب وقد استعد الناس للقاء الساعة ، فإذا الدنيا كما هى ماضية فى طريقها الطويل ، وإذا الفلكُ سائرٌ دائرٌ، لا يتوقف عن الدوران .

ونترك الجبرتى يصور لنا ما حدث فى سنة ١١٤٧ هـ :

(فقد أشيع فى الناس بمصر بأن القيامة قائمة يوم الجمعة سادس عشرين الحجة ، وفشا هذا الكلام فى الناس قاطبة حتى فى القرى والأرياف ، وودع الناس بعضهم بعضاً ، ويقول الإنسان لرفيقه : بقى من عمرنا يومان ، وخرج الكثير من الناس والمخاليع إلى الغيطان والمتنزهات ، ويقول لبعضهم البعض : دعونا نعمل حظاً ونودع الدنيا قبل أن تقوم القيامة ! وطلع أهل الجيزة نساء ورجالا وصاروا يغتسلون فى البحر ، ومن الناس من علاه الحزن وداخله الوهم ، ومنهم من صار يتوب من ذنوبه ، ويدعو ويبتهل ويصلى ، واعتقدوا ذلك ووقع صدقه فى نفوسهم . ومن قال لهم خلاف ذلك ، أو قال هذا كذاب لا يلتفتون إلى قوله ... ويقولون : هذا صحيح ، وقاله فلان اليهودى وفلان القبطى ، وهما يعرفان فى الجفور والزايرجات ولا يكذبان فى شىء يقولانه ... وكثر فيهم الهرج والمرج إلى يوم الجمعة المعين المذكور ، فلم يقع شىء ، ومضى يوم الجمعة ، وأصبح يوم السبت فانتقلوا يقولون : فلان العالم قال إن سيدى أحمد البدوى والدسوقى والشافعى تشفعوا فى ذلك ، وقبل الله شفاعتهم ! فيقول الآخر : اللهم انفعنا بهم ! فإننا يا أخى لم نشبع من الدنيا وشارعون نعمل حظاً ...)

ويمضى الجبرتى معلقاً على ذلك بوصفه من الهذيانات ... ثم لا يكتفى بهذا ، بل يروى قول المتنبى المشهور :

وكم ذا بمصر من المضحكات
ولكنــه ضَحكٌ كالبكا !

* * *

وقد حرص الجبرتى فى تاريخه أو مذكراته على ألا يفوته وجه من وجوه الحياة فى مصر ، كأنه قصد أن يكون كتابه صورة صادقة وافية للمجتمع المصرى على اختلاف طبقاته . فهو لا يغفل حتى أهل الصناعة من المجوِّدين الحذّاق الذين طارت لهم شهرة فى عالم الصناعات الشعبية فى مصر . فنراه مثلا وهو يترجم — أو يؤرخ لوفاة الصانع إبراهيم السكاكينى — فى وفيات سنة ١١٧١ هـ يذكر عن هذا الرجل الصّانع

(١) الضمير فى إليه يعود على الأمير عثمان بك ذو الفقار الذى انتهت إليه رياسة مصر سنة ١١٥٠ هـ والذى كان مثالا لعدالة الحاكم المصرى وزاد من هيبة الحكم والعمل بالشريعة والعدل حتى أرخ الناس بسنة خروجه من مصر .

البارع أنه : «كان إنساناً حسناً عطاردياً، يصنع السيوف والسكاكين، ويجيد سقيها وجلاءها، ويصنع جراباتها ، ويسقطها بالذهب والفضة، ويصنع المقاشط الجيدة الصناعة والسقى والتطعيم والبركارات للصنعة وأقلام الجدول الدقيقة الصنعة المخرمة وغير ذلك . وكان يكتب الخط الحسن الدقيق بطريقة منسقة معروفة من دون الخطوط لا تخفى ، وكتب بخطه ذلك كثيراً مثل مقامات الحريرى ، وكتب أدبية ، ورسائل كثيرة فى الرياضيات والرسميات وغير ذلك . وبالجملة فقد كان فريداً فى ذاته وصفاته وصناعته ، لم يخلف بعده مثله . . . وكان حانوته تجاه جامع المردانى بالقرب من درب الصياغ » .

• • •

وهو حين يترجم للأشخاص يذكر من مواطن جدهم وهزلهم ما تكتمل به الصورة : بل قد يذكر صورة فكاهية لشخصية لا يجوز إغفال تصويرها ، كما فعل مع الشيخ عامر الأنبوطى الذى اشتهر بالشعر الهزلى اللاذع المضحك ، والذى تركزت فكاهته فى ألوان المطبوخ والمأكول ، والذى كان يختار القصائد الجادة للشعراء فيقلبها وزناً وقافية إلى الهزل والطبيخ ... حتى كان الشعراء يتحامون عن ذلك . ولا يودون أن تمسخ قصائدهم إلى قصائد ممعنة فى البطنة وشهوة الطعام واشتهاء أطايب المأكول .

والحق أن الشيخ عامر الأنبوطى يستحق أن يلقب بشاعر البطنة والبطيخ !

اسمعه وهو يقول معارضًا لامية ابن الوردى المشهورة :

اجتنب مطعوم عدس وبصل ... فى عشاء ، فهو للعقل خبل
وعن البيســار (١) لا تعن به ... تمس فى صحة جسم من علل
واحتفل بالضأن إن كنت فتى ... زاكى العقل، ودع عنك الكسل
من كباب وضلوع قد زكت ... أكلها ينفى عن القلب الوجل

واسمعه قائلا فى أكلات العدس والكشك والفول :

العـدس والكشك والفــول ... الأكــل منهم شمــاتة
يصبحــوا الشب مخبــول ... قطعــوا الجميــع الثلاثة

(١) البيسار : هو الإكلة المصرية المعروفة « بالبصارة » والتى تصنع من الفول المهموك وبعض الخضر ، وهى إكلة شعبية .

وقوله فى إكلة الكباب وبعدها شرب الخشاف :

خشــاف مشمش وعنــاب ... الشرب منهم دوايــه
من بعــد ماكــل كبــاب ... يا رب حقق رجايه ! !

• • •

وتصادفنا فى تاريخ الجبرتى طائفة كثيرة من الأعلام التى لعب أصحابها دوراً كبيراً فى تاريخ مصر قبل عصر المؤلف وإبانه . وتتصل بهذه الأعلام أعلام أخرى من تابعيهم وأنصارهم أو خصومهم . وليس غريباً أن يزدحم الكتاب بهذه الأعلام ، ولكن الغريب أن نلحظ فى طائفة غير قليلة من هذه الأعلام أسماءً وألقاباً وكُنًى غريبة .

وإذا كان بعض هــذه الألقاب يحمل أصلا أجنبياً غير عربى — كالتركى والفــارسى — فإن منها ما يحمل طابع السخرية المصرية اللاذعة .

فهناك الأمير « يوسف أبو مناخير فضة » وهو أحد مماليك مصر فى أوائل القرن الثانى عشر الهجرى .

وهناك الأمير حسين أغا « كشكش » الذى كان صنجقاً فى عهد الأميرين : إبراهيم جاويش ورضوان كتخدا .

وهناك « على بك بلوط قبن » الذى عرف فيما بعد بالأمير « على بك الكبير » ولعب دورًا خطيراً فى تاريخ مصر قبيل الحملة الفرنسية .

وهناك الوالى التركى « أحمد باشا كامل المعروف بصبطلان ».

وهناك « عثمان بك بارم ذيله ! ! » أحد المماليك فى عهد الأمير المملوكى قيطاس بك الأعور .

• • •

بقيت كلمة فى تحقيق هذه الطبعة من كتــاب « عجائب الآثار » للجبرتى ، فقد بذل المحققون من الجهد ما يظهر فى التصويبات والشروح والتعليقات والتراجم المنتثرة هنا وهناك ، إلا أنه على الرغم من ذلك وقعت بعض أخطاء؛ نذكر منها على سبيل المثال :

● فى صفحة ١١ : « فى عاشر الحجة يوم الأضحية قبل آذان العصر » بوضع مدة على ألف آذان ، مما يجعلها جمع « أذُن » للجارحة فى جسم الإنسان . والصواب «أذان» بالهمزة فقط

● فى صفحة ٣١٠ جاء هذا البيت من الشعر :

كل امرئ شاوره فى صنعته   لا تسأل الخياط عن بحر الخشب

والصواب « نجر الخشب » بالنون والجيم ؛أى نجارته ، فإن الخشب لا بحر له .

● فى صفحة ٣٢٨ جاء هذا البيت من قصيدة :

لله وعـدك منذ عامين أنشدنى   أنا المعيدى فاسمع بى ولا ترنى

وصوابه : « مذ عامين » ، بحذف النون من الظرف « منذ » .

● فى صفحة ١٣٦ جاء البيت التالى من قصيدة :

والخال نقط فى صفيحة خـده   مسكا على ورد زها بنباته

وصوابها : « صحيفة خده » فلا معنى للصفيحة هنـا .

● فى صفحة ٢٢١ ورد البيت الآتى هكذا :

عاطنيها من كف بدر يطيع الـ   ـكأس فى أمرها أو يعصى اللواحى

وصوابه : « ويعصى اللواحى » بدون « أو » ، فلا مجال هنـا للتخيير فضلا عن عدم استقامة الوزن .

ولكنها أخطاء لا تنقص من قدر الجهد الذى بذله المحققون فى هذا الكتاب الثمين .



الحياة الثقافية فى شهر

المؤتمر الثانى للجان الوطنية العربية لشؤون اليونسكو

تقوم فى معظم الأقطار العربية لجنة وطنية لتدرس مشاريع منظمة اليونسكو ، والاتفاق فيما بينها وبين كل لجنة على تنسيق سياستها فى الدورة العامة لليونسكو ؛ لينال كل بلد عربى ما هو فى حاجة إليه من مساعدات تلك المنظّمة من الناحية المادية وإمداده بالخبراء والمعدّات والوسائل الفنية

وقد عُقد المؤتمر الإقليمى الأول لهذه اللجان الوطنية العربية فى مدينة « فاس » فى خلال المدة المبتدئة باليوم السابع والعشرين والمنتهية فى اليوم الثلاثين من شهر يناير (كانون ثان) سنة ١٩٥٨ لبحث دَور تلك اللجان فى تحقيق برنامج اليونسكو لسنتى ١٩٥٧ — ١٩٥٨ وإعداد برنامج مشروع اليونسكو لسنتى ١٩٥٩ — ١٩٦٠ .

ثم اختير — من هذا — مشروعان ليكون لها عناية خاصة .

الأول : مساهمة اللجان الوطنية العربية فى تحقيق المشروع الخاص بتبادل تقدير القيم الثقافية بين الشرق والغرب .

الثانى : المشروع المتعلق بالأبحاث العلمية فى المناطق القاحلة .

●

وفى خلال المدة من ٢٩ أغسطس (آب) إلى ٢ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٦٠ عَقد المؤتمر الثانى لهذه اللجان الوطنية العربية بمبنى اليونسكو بمدينة بيروت .

واشترك فى هذا المؤتمر مندوبو الدول أعضاء جامعة الدول العربية ، كما حضره مندوبون عن الكويت وقَطَر والبحرين والفاتيكان واليونان ويوغوسلافيا .

ومثّل الأمانة العامة لجامعة الدول العربية فى هذا المؤتمر الدكتور يحيى الخشّـاب ، مدير الإدارة الثقافية ، والأستاذ نجيب العقيقى ، السكرتير الثالث بتلك الإدارة .

وقد استضافت الحكومة اللبنانية أعضاء المؤتمر خلال فترة انعقاده ، كما احتفل بهم معالى السيد كمال جنبلاط وزير التربية الوطنية اللبنانى ، وأقيمت لهم حفلتا تكريم فى بعلبك وزحله .

●

وفى الجلسة الأولى التى أعقبت افتتاح هذا المؤتمر تقرر انتخاب الدكتور فؤاد عمّون رئيساً للمؤتمر ، وانتُخب رؤساء الوفود المشتركة فيه نوّاباً للرئيس. كما تقرر انتخاب الأستاذ الدكتور فؤاد صرّوف مقرراً عامّاً .

وانقسم المؤتمر إلى لجنتين أساسيتين ؛ قسم العمل بينهما .

وتفرّعت عن كلٍّ من هاتين اللجنتين لجان فرعية تولت دراسة مختلف المسائل المعروضة على المؤتمر .

وكان جدول الأعمال شاملا لهذه المسائل :

● دراسة برنامج اليونسكو وميزانيته عن سنتى ١٩٦١ – ١٩٦٢ ، وإلى أى حد تستطيع الدول العربية الاستفادة من المساعدات الفنية والثقافية والمالية لليونسكو .

● حث الدول العربية على العناية بحضور جلسات اليونسكو والانضمام إليها لتكون وحدة قوية يحسب حسابها فى هذه المنظمة الدولية .

● تقوية مركز التنسيق بين اللجان الوطنية العربية لليونسكو الذى أنشئ فى مدينة فاس بالمغرب عام ١٩٥٨ .

● الحث على العناية بموضوعات المصطلحات العربية الموحدة و « البيلوجرافيا » العربية .

●

وقد تحدّث الدكتور يحيى الخشّاب، رئيس وفد الأمانة العامة للجامعة ، فذكر أن المؤتمر درس بعض أوجه النشاط الثقافى التى تستأهل عوناً من اليونسكو بالإضافة إلى ما حصلت عليه البلاد العربية من هذه المنظمة .

ثم أوصى سيادته بما يلى :

● حث المنظمات غير الحكومية ، كالجمعيات العلمية فى البلاد العربية ، على الاستفادة من المبالغ المخصصة لها فى اليونسكو .

وقد لوحظ أن الدول الأوروبية تفيد من هذه المخصصات أكثر مما تفيد الدول العربية .

● حث الجامعات فى البلاد العربية على الانضمام لعضوية الاتحاد العالمى للجامعات .

● تقوية الصلات بين هيئات التدريس فى البلاد العربية ، وانضمام هذه الهيئات إلى هيئة المعلمين الدولية .

● حث الدول العربية التى لم تنشئ مراكز للأبحاث التربوية على إنشاء هذه المراكز، مع طلب المساعدة المالية والفنية من اليونسكو .

● دعوة البلاد العربية إلى ترشيح موظفين لشغل منصبى مدير دائرة التربية ونائب المدير ، والعمل على زيادة نصيب البلاد العربية فى وظائف اليونسكو .

●

ثم تحدّث الدكتور الخشّاب بعد ذلك عن دور جامعة الدول العربية فى هـذا المؤتمر ، فذكر أن المؤتمر اتجه إلى الجامعـة طالباً مساعدتها فى تحقيق الأهداف الآتية :

● دعوة جميع الدول العربية أعضاء الجامعة إلى الاشتراك فى اليونسكو ، وحضور مؤتمرها المقبل ، لتكون للعرب كلمة مسموعة فى هذه المنظمة .

● دعوة الدول العربية إلى بذل جهودها لتأييد طلب الكويت للعضوية الكاملة لمنظمة اليونسكو الذى سيعرض فى نوفمبر (تشرين الثانى) القادم .

● العمل على وضع سجل بيلوجرافى بالتراجم من اللغة العربية إلى اللغات الأجنبية ، ومن هذه اللغات إلى العربية ؛ على أن يتمّ ذلك بالتعاون مع الإدارة الثقافية للجامعة .

● العمل على تشجيع الجامعات والمعاهد ذات المستوى الجامعى فى البلاد العربية على الانضمام فى هيئة تربط بينها ، وأن تقوم الأمانة العامة للجامعة بتلمّس السبل لخلق الجهاز المناسب لهذا الاتحاد الجامعى الإقليمى .

● أن تعمل اللجنة الثقافية الدائمة لجامعة الدول العربية على تنظيم دراسات إقليمية للقيم الثقافية العربية ، وأن يطلب إلى منظمة اليونسكو المساعدة على القيام بهذه الدراسات ونشرها باللغة العربية واللغات العالمية .

إفريقية فى ألمانيا

فى الجمهورية الألمانية الاتحادية ، جمعية اسمها « الجمعية الإفريقية الألمانية » تعمل على تعزيز العلاقات بين ألمانيا الغربية . وبلدان إفريقية الفتيّة .

ويرأس هذه الجمعية الدكتور جيرستماير ، رئيس مجلس النواب الألمانى الاتحادى ؛ الذى عاد أخيراً من رحلة استغرقت ستة أسابيع ،زار فيها عدداً من بلاد هذه القارّة التى تحطّم أغلال الاستعمار عن ساقَيْها ، وتنفض عنها غبار القرون المظلمة ، وتفتح كُوَاها للنور الجديد ؛ نور الحرية والعزّة والحياة الكريمة . هذه القارة التى صرّح الدكتور جيرستماير — على أثر عودته من هذه الرحلة — بأن عام ١٩٦٠ سيشهد نهاية الاستعمار فيها .

ودعا إلى زيادة مساعدات التنمية الألمانية للبلاد المتطورة .

●

ولقد قررت « الجمعية الإفريقية الألمانية » تنظيم أسبوع أطلقت عليه اسم : « أسبوع إفريقية » ، وذلك فى خلال هذا الشهر (أكتوبر) ، ووضعت هذه الجمعية مشروعاً لهذا الأسبوع الإفريقى ؛ بالاشتراك مع الهيئات والمؤسسات السياسية والاقتصادية والعالمية .

ومن أهداف هذا «الأسبوع» تصحيح « الأفكار والآراء الخاطئة » التى قد تكون لدى بعض أبناء ألمانيا عن إفريقية .

وستُعقد خلال « أسبوع إفريقية » الاجتماعات ؛ وتُلقى المحاضرات والأحاديث عن المشكلات الإفريقية اقتصاديةً وتجاريةً ، وعن المؤتمرات العلمية والسياسية ، وعن العلاقات الإفريقية الألمانية .

وفى النيّة أن تدعو الجمعية فِرَقاً موسيقية إفريقية ؛ تعزف موسيقاها بين فترات هذه المحاضرات .

ومن بين ما يضمه برنامج هذا «الأسبوع» تنظيم معرض متحرك عن الفن الإفريقى القديم والمعاصر ، ليطوف جميع أنحاء الجمهورية الألمانية الاتحادية ، فضلاً عن المؤتمر الدولى الذى يعقده الطلبة فى « كينجز فينتر » قرب مدينة « بون » ، ومؤتمر الخريجين الإفريقيين فى شتوتجارت .

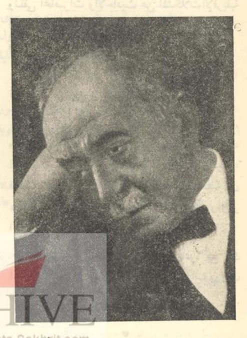
وسيشهد « أسبوع إفريقية » — بدعوة من تلك الجمعية — نحو مائة من الصحفيين والنواب ورجال التربية والتعليم من أبناء إفريقية .

●

هذا ، وقد افتتح فى الأسبوع الأخير من الشهر الماضى (سبتمبر) معرض « فوتوكينا » للصور فى مدينة « كيلن » .

ويضمُّ هذا المعرض مجموعة فريدة رائعة من الصور التى التقطها اثنان من المصوِّرين الألمان ، بذلا حياتهما فى سبيل تسجيل صور الطبيعة فى إفريقية . وهذان المصوران هما : « ڤيلهلم شاك » الذى وُلــد فى فرانكفورت ، وتوفى فى الخريف الماضى بعد عشرين سنة من العمل فى إفريقية ؛ والشاب « ميخائيل جرتسميك » الذى عكف على دراسة الحيوانات ، وقضى نَحْبه إثرحادث طائرته الاستكشافية التى كان يتتبع بها هجرة الحيوانات المفترسة فى رحلة فوق سهول إفريقية الشرقية .

شوقي وذكراه



في اليوم الرابع عشر من شهر أكتوبر تحل الذكرى الثامنة والعشرون لوفاة شاعر العربية الخالد أحمد شوقى. وفى ظل هذه الذكرى الطيبة نجد شعر شوقى وصاحب هذا الشعر يحتلان المكانة البارزة من اهتمام الأدباء والنقاد .

فالأستاذ الدكتور محمد صبرى قد انتهى من إعداد دراسة ضخمة لقصائد كثيرة من شعر شوقى قام بتحقيقها مما لم يرد فى دواوينه ، وقد عنى نفسه بالبحث عنها فى مصادر لم يكن ليهتدى إليها إلا باحث متمكن يعرفها كالدكتور صبرى ، وبعض هذه القصائد كان منشوراً بتوقيعات مستترة ، وبعضها نشر باسمه الصريح . ولكن الدكتور صبرى استطاع أن يضع يده عليها ، ويكشف عنها .

وهذا العمل العلمى جدير بالتقدير ؛ وتزيد فى قيمته تلك المعلومات الطريفة التى أضافها الأستاذ الدكتور صبرى ، فكشف بها — وهو المؤرخ القدير — عن أحداث ووقائع وظروف يجهلها كثير من الأدباء المحدثين ، ويكاد يمحوها مر الليالى من ذاكرة البقية الباقية ممن عاصروها .

والذين قدروا الدراسات الأدبية التى نشرها من قبل الدكتور محمد صبرى عن البارودى وإسماعيل صبرى فى كتابه « أدب وتاريخ » فى طبعتيه الأولى والثانية ، وفى سلسلة « الشوامخ » التى تناول فيها عدداً من الشعراء ؛ كامرئ القيس وذى الرمة وبعض الشعراء الجاهليين ، ثم البحترى — يترقبون دراسته وتحقيقه لشعر شوقى بالتقدير نفسه .

●

وقد ظهرت أخيراً دراسة جديدة عنوانها « شوقى : شعره الإسلامى » ، نشرتها « دار المعارف » فى سلسلة « مكتبة الدراسات الأدبية » . وهذه الدراسة من تأليف الدكتور ماهر حسن فهمى ، المدرس بجامعة عين شمس . وقد تناول فيها عصر الشاعر ، وأثر الدعوة للجامعة الإسلامية فى شعراء العصر عامة وشوقى بصفة خاصة .

ثم تعرض المؤلف بعد ذلك لظاهرة التردد بين اللذة والتدين عند شوقى ، وتفسيرها تفسيراً اجتماعياً مبنياً على دراسة المجتمع فى فترات التنقلات الاجتماعية .

وقد تناول الدكتور ماهر فى هذا الكتاب جوانب الشعر الإسلامى عند شوقى وتطوره بعد تأريخ كل قصائد الديوان بالرجوع إلى الدوريات القديمة ؛ مما جعل هذه الدراسة من أوفى الدراسات عن الشعر الإسلامى عند شوقى .

●

كذلك نشر الدكتور صالح الأشتر ، الأستاذ فى كلية الآداب بجامعة دمشق ، بحثاً تطبيقياً فى أدب

شوقى فى المنفى ، وأثر الأندلس فى شخصيته وفنّه . وعنوان هذا البحث : « أندلسيات شوقى » .

وقد اتّبع الدكتور الأشتر فى هذا الكتاب منهجاً جديداً ؛ إذ حمل معه ديوان شوقى ، وغادر باريس سنة ١٩٥٣ إلى إسبانيا ؛ ليشهد بعينيه الشاعرَ المنفيَّ وهو يتنقل فى أرجاء الأندلس ، وليسمع بأذنيه صوته وهو يتغنى بأمجاد العرب هناك ، وليتتبع خطا شوقى فى كل مكان تنفّس فيه هناك ؛ ليدرس من وراء هذا كله تأثيره فى شعر الشاعر . ثم يقارن بين ما قاله شوقى وما رأته عيناه ، ليرى الرصيد الأندلسى فى أبياته ، ويمتحن طبيعة العوامل التى كانت تحيط به فى منفاه ، ويرسم الخط البيانى لـمّا أصاب شخصية الشاعر وفنّه من تطوّر خلال هذه المرحلة العصيبة من تاريخ حياته .

●

وفى ظل هذه الذكرى ظهرت أخيراً دراسة قيّمة عنوانها « جماعة أبولّو وأثرها فى الشعر الحديث » صدرت عن معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية . وهى رسالة الماجستير التى تقدم بها إلى هـــذا المعهد وظفر بتقديره لها ، الأستاذ عبد العزيز الدسوقى .

وقد تعمّق البحث فى التربة التى ضربت « جماعة أبولّو » بجذورها فيها ، فبدأ البحث من النقطة المضيئة فى تاريخنا القومى ، وهى الثورة العربية ، حيث انطلق من هذه النقطة بعثان : بعثٌ قومى ، وبعث أدبى ؛ ومن البعث الأدبى تلاطمت حركتان ؛ فكانت « جماعة أبولّو » التى تألفت فى مصر عام ١٩٣٢ وتألّف لها مجلس إدارة كان شوقى رئيسه الأول ، وكان الدكتور أحمد زكى أبو شادى سكرتيره العام ، وكان كاتب هذه السطور أحد الذين شرفوا بعضوية مجلس إدارة هذه الجماعة منذ مبدأ تكوينه . وبعد وفاة شوقى تولى رياسة هذه الجماعة خليل مطران .

وقدتناول الأستاذ الدسوقى فى إحاطة وشمول الحديثَ عن هذه الجماعة والعصر الذى نشأت فيه ، وما كانت تصطرع فيه من تيّارات فكرية وسياسية واجتماعية واقتصادية ، ثم أهداف هذه الجماعة ومقاييسها فى الشعر ومعالم التجديد فى شعرها ، وكيف فهم شعراؤها هذا التجديد .

ثم تحدث عن مجلتها ونزعاتها الشعرية ؛ ثم المعارك الأدبية التى خاضتها هذه الجماعة ، والصراع الذى خاضته فى سبيل مبادئها ، والحرب التى لقيتها من من المحافظين والمجددين . ثم تحدث بعد ذلك عن التجديد الذى أدخلته الجماعة على الشعر ، وحصره فى ثلاثة أشياء :

التجديد فى البناء الفنى ويشمل دراسة الشكل الخارجى والتفنن البيانى والتجديد العروضى والتنويع فى الأوزان والشكل الشعرى .

التجديد فى البناء الداخلى ، وهو تنسيق الأفكار والصور الشعرية والأخيلة والعواطف ومراعاة التّسب بينها وبين الشكل الخارجى .

الرسالة الشعرية ؛ وهى الهدف من شعر هؤلاء الشعراء الذين ألّفت بينهم تلك الجماعة ، وما هى أفكارها الاجتماعية والقومية والإنسانية ؟ وما هى المعانى التى أضافوها إلى الشعر الحديث ؟

وقد ضمّن الأستاذ الدسوقى دراسته الكبيرة التى زادت على سمائة صفحة ، آراء وأحكاماً كثيرة تخالف ما تواضع عليه النقاد فى الحقبة الأخيرة ، وهو يقول إنه توصل إليها بعد أن عايش النصوص الشعرية لشعراء هذه الجماعة وعاشرها فترة طويلة ، وعلى ضوئها كوّن آراءه وأحكامه .

وقد قدم هذه الدراسة المستوعبة الناقد الكبير الدكتور محمد مندور الذى أشرف على هذه الرسالة ، والذى درّس فى هذه المعهد تاريخ الحركات الأدبية المعاصرة ، وبخاصة الشعر الحديث .

الذكرى المئوية لوفاة شوبنهاور

احتفلت ألمانيا فى الشهر الماضى بذكرى فيلسوفها الكبير «أرثر شوبنهاور»، وذلك بمناسبة انقضاء مائة عام على وفاته .

ومن بين الاحتفالات التى أقيمت فى هذه المناسبة ، حفل أقيم فى كنيسة «باول» فى مدينة فرانكفورت ، حيث قضى هذا الفيلسوف فى تلك المدينة تسعة وعشرين عاماً من حياته ، ثم مات بها عام ١٨٦٠ م .

وكان مولد هذا الفيلسوف الكبير بمدينة دانتزج فى عام ١٧٨٨ م ؛ حيث كان يجلس وحده فى اليوم الحادى والعشرين من شهر سبتمبر من تلك السنة على مائدة الإفطار حين دخلت عليه ربة المنزل بعد ساعة من جلوسه فوجدته فى مكانه جسداً لا حركة فيه .

وفى شتاء ١٨١٣ — ١٨١٤ ربطت شوبنهاور بالشاعر الألمانى الكبير «جوته» صلات علمية وثيقة ، حيث استهوته نظرية الألوان التى أدت به إلى نظريته الخاصة «عن الأبصار والألوان» .

ومنذ سنة ١٨٢٠ إلى سنة ١٨٣٢ اشترك شوبنهاور فى التدريس بجامعة برلين ؛ حيث كان يعارض «هيجل» معارضة قوية .

وقد بدأت فلسفته فى الذيوع شيئاً فشيئاً ابتداء من سنة ١٨٥٠ ، نظراً إلى ما تميز به من أسلوب ألمانى جذاب ، فضلا عن تشاؤمه الناجم عن ظروف عصره . وقد بدا أثر فلسفة شوبنهاور فى نيتشه وريشارد ڤاجنر .

●

وبهذه المناسبة أعد معرض — فى دير الكرميت فى فرانكفورت — يضم الأصول الخطية التى كتبها هذا الفيلسوف بيده والوثائق التى جمعت عن حياته .

أنباء ثقافية

● تعد نقابة الصحافة فى لبنان العدة لإنشاء معهد للصحافة فى بيروت رغبة فى النهوض بمستوى المشتغلين بالصحافة ، وتنشئة جيل جديد من الصحفيين يجمع بين العلم والعمل .

وتبحث النقابة الآن وضع هذا المعهد ، وهل يلحق بإحدى الجامعات أو ينشأ مستقلاً ؟

● كتب الشاعر القروى الأستاذ رشيد سليم الخورى إلى بعض أصدقائه فى القاهرة ينبئهم برغبته فى قضاء جانب من فصل الشتاء فى عاصمة الجمهورية العربية المتحدة للاتصال بهيئاتها الأدبية عن كثب ، وتوثيق صلاته بالأدباء فى الإقليم المصرى ، نظراً إلى أن زيارته الأخيرة كانت قصيرة وحافلة بالرحلات ، فلم يتسن له الاجتماع بأدباء عرفهم وأعجب بهم وهو فى مهجره القصى فى البرازيل .

● ألفت فى لبنان «جمعية أصدقاء الكتاب» برياسة الدكتور قسطنطين زريق .

ويتألف مجلس إدارة هذه الجمعية من الدكتور عمر فروخ نائباً للرئيس ، والسيدة إميلى فارس إبراهيم أمينة للسر ، والأستاذ بهيج عثمان أميناً للصندوق ، والد كتورة نجلاء أبو عزالدين والسيدة وداد قرطاس والسيدة إدفيك جريديني شيبوب والأستاذ جورج صيدح والدكتور سهيل إدريس والأستاذ ألبرت ريحانى والأستاذ أحمد أبو سعد ؛ أعضاء .

وتستهدف هذه الجمعية ترقية الكتاب العربى بتنظيم أسبوع سنوى للكتاب ، وإقامة معارض للكتب الحديثة ، والاستعانة بجميع وسائل الثقافة والاتصال الفكرى لرفع شأن الكتاب .

وقد أعلنت الجمعية عن جوائز تقديرية للمؤلفين ؛ منها :

جائزة اللواء فؤاد شهاب رئيس جمهورية لبنان ، وقدرها خمسة آلاف ليرة لبنانية ؛ وهى تمنح لأديب لبنانى تميز بالإنتاج الوفير الجيد باللغة العربية .

وجائزة وزارة الإرشاد والأنباء ، وقدرها ثلاثة

آلاف ليرة ؛ تمنح لأفضل كتاب فى موضوع التوجيه الوطنى .

وجائزة الأستاذ جورج صيدح ، ومقدارها ألف ليرة ؛ وتمنح لأفضل دراسة أدبية باللغة العربية نشرت فى لبنان فى السنين الثلاث الأخيرة .

وجائزة الأستاذ توفيق عسَّاف ، وقدرها ألف ليرة ؛ وتمنح لصاحب أحسن بحث اقتصادى .

ثم جائزة الأستاذ شكرى شمَّاس ؛ وقيمتها ألف ليرة ؛ وتمنح لأحسن بحث فى العلم المبسَّط .

● فى مطلع العام الجديد (١٩٦١) تصدر مجلات لبنان أعداداً خاصة .

فتصدر مجلة « العلوم » عدداً خاصًّا عن « القلق عند الشباب » .

وتصدر مجلة « الآداب » عدداً خاصًّا موضوعه « النقد الأدبى » .

وتصدر مجلة « الآداب » عدداً خاصًّا يتناول فنون الأدب جميعاً بغير تحديد .

● احتفلت مجلة « المنهل » ، التى يصدرها فى «مكة المكرَّمة » الأستاذ عبد القدوس الأنصارى ، بانقضاء خمس وعشرين سنة على إنشائها ، فأصدرت كتاباً لليوبيل الفضى تضمَّن طائفة كبيرة من الفصول بأقلام الكتَّاب السعوديين وغير السعوديين ممن أسهموا فى تحرير هذه المجلة الغرَّاء منذ ظهرت .

وقد عُدَّ ظهور هذا الكتاب الفضى حدثاً أدبيا جليلا فى المملكة العربية السعودية ، فشاركت الصحف السعودية جميعاً فى تحية « المنهل » ومُنشئها الأستاذ الأنصارى .

ومما يذكر أن هذا الكتاب الفضى ، هو أول كتاب يطبع وينفد فى المملكة العربية السعودية خلال شهرين اثنين .

● وعد الأستاذ أحمد حسن الزيات فى حديث إذاعىٍّ له بأن ينشر ذكرياته الأدبية فى كتاب يجمع بين الترجمة الذاتية والتسجيل لمراحل الحياة الأدبية التى عاصرها .

ومثل هذا الكتاب يترقبه الأدباء الذين يعرفون أدب الزيات القوىّ فى تصويره ، الساحر الآسر فى تعبيره .

ولن ينسى التاريخ الأدبى لهذا الأديب الكبير فضله فى إصدار مجلة « الرسالة » التى كانت مدرسة ذات شأن فى الأقطار العربية ؛ برز إلى الصفوف الأمامية — على صفحاتها — عدد ضخم من حملة الأقلام اليوم .

ولقد أسف العالم العربى أشد الأسف لاحتجاب هذه المجلة ، إلى جانب أسفه الشديد على احتجاب مجلتى « المقتطف » و « الثقافة » .

● تدور الآن عجلات المطبعة لتُخرج عن قريب للناس المجلد الأول من ديوان الشاعر العربى الكبير أبى عبادة البحترى ، وهو الديوان الذى قام بتحقيقه سكرتير تحرير هذه « المجلة » على عدد ضخم من مخطوطات الديوان ، جمعها من شتى المكتبات فى العالم . وتتولى نشره « دار المعارف » بين السلسلة النفيسة التى تخرجها بعنوان « ذخائر العرب » .

وسيصدر هذا الديوان فى أربعة مجلدات تزيد صفحاتها على ثلاثة آلاف صفحة .

● ذكر لنا الأستاذ الدكتور مراد كامل بعد عودته من الإقليم السورى أن مديرية الآثار هناك اتجهت نيَّتها إلى إنشاء متاحف إقليمية فى مناطق مختلفة من هذا الإقليم ، وأنه قد تقرَّر بناء أجنحة جديدة فى متحف دمشق فى مدى خمس سنوات وقد تمَّ إنشاء جناح منها هذا العام . وزوِّد هذا المتحف بحجرات خاصة للدراسة وللمكتبة وللتصوير وللترميم على أحدث طراز .

كما أنشئ متحف فى « تدمر » ، وهُدم متحف حلب لينهض مكانه متحف حديث سيكون من أجمل المتاحف ؛ لأن تصميمه جاء نتيجة مسابقة عالمية .

وفى مدينة طرطوس تصرفت مديرية الآثار بحكمة فى بناء كان المسيحيون يتخذونه كنيسة ، واتخذه المسلمون مسجداً عرف بالجامع الكبير . فقامت هذه المديرية باتخاذه متحفاً حتى أصبح أهل هذه المدينة يفخرون بمتحفهم الإقليمى الجديد ، واستطاعت مديرية الآثار بهذا التصرف أن تحتفظ بهذا الأثر الذى يرجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى .

● « لبنان إنْ حكى » . كتاب جديد للشاعر اللبنانى الرمزى سعيد عقل ، استمد مادته من صميم التاريخ والبيئة فى لبنان . وقد قال عنه مؤلفه إنه خير ما كتب هو حتى الآن .

وللأستاذ سعيد عقل ديوان شعر عنوانه «رندلى» ، صدرت طبعته الثانية فى بيروت أخيراً .

● « كريستوفر كولمبوس ، المكتشف العظيم » . هذا كتاب ألفه صاموئيل إليوت موريسون الذى قاد رحلة بحرية فى سنتى ١٩٣٩ — ١٩٤٠ بالسفن الشراعية لتتبع الطريق التى سار فيها كولمبوس من إسبانيا إلى أمريكا ، كان من نتيجتها هذا الكتاب الذى نال أعظم جائزة فى كتابة السيرة ؛ روى فيه تاريخ حياة هذا البحار الإيطالى الذى اكتشف أمريكا بمحض الصدفة .

وقد ترجم هذا الكتاب الأستاذ فوزى قبلاوى ، وراجعه الأستاذ أحمد زكى العرابى مدير الكلية العربية فى بيروت ؛ ونشرته دار مكتبة الحياة ببيروت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر .

● نشرت دار الثقافة ببيروت أخيراً كتاب « دراسات عن المؤرخين العرب » للمستشرق الإنجليزى المعروف د . س . مرجليوث ، وهو سلسلة محاضرات ناضجة ألقاها هذا المستشرق الكبير فى جامعة كلكتا ، وكانت زبدة دراسته وبحثه الطويلين فى المخطوطات والمؤلفات العربية التاريخية .

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الدكتور حسين نصار المدرس بكلية الآداب فى جامعة القاهرة .

● « العلم القديم والمدنية الحديثة » لجورج سارتون من أعلام الباحثين فى ميدان تاريخ العلم . نشرته مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين وقد قام بترجمته الدكتور عبد الحميد صبرة مدرس تاريخ وفلسفة العلوم بجامعة الإسكندرية .

وهذا الكتاب ينطوى على ثلاث محاضرات بين فيها المؤلف أن العلم الحديث امتداد للعلم القديم ، وأن كثيراً من النتائج التى توصل إليها القدماء لاتزال محتفظة بصحتها وأهميتها وكان بعضها مصدر إلهام للمحدثين ؛ ثم يطلعنا المؤلف على تاريخ المؤلفات القديمة الهامة فى العصور الوسطى الإسلامية حتى انتقالها فيما بعد إلى أوربا ، فى ترجمات لاتينية منقولة فى الأكثر عن العربية وهو بذلك يضرب المثل على اتصال الحديث بالقديم وانطباع الروح العلمية بطابع عالمى لا يميز بين أجناس وشعوب .

● صدر فى بيروت كتاب « غرائب اللغة العربية » بقلم الأب رفائيل نخلة اليسوعى ، وهو معجم طريف يبرز كل غريبة فى لغة الضاد . وقد نشرته المطبعة الكاثوليكية .

● « الخزف التركى » . دراســة بقلم الدكتورة سعاد ماهر المدرسة بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، حول مجموعة الخزف التركى التى يزخر بها متحف الجزيرة ، التابع لوزارة الثقافة والإرشاد القومى بالقاهرة ، وبينها بعض القطع النادرة التى ليس لها مثيل فى متاحف العالم .

وقد راعت الدكتورة سعاد فى هذه الدراسة ، الإلمام بدراسة الخزف من نواحيه المتعددة ؛ دراسة عامة ، للخزف التركى ، ودراسة خاصة لهذه المجموعة نفسها وجمعت فى دراستها بين الناحية التاريخية الأثرية والناحية التطبيقية العملية .

فنوننا الشعبية

فى حاجة إلى الحماية والتشجيع

بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

يتفرع من قلب القاهرة شارع ضيق يمتد شرقاً حتى يصل إلى القاهرة القديمة التى أنشأها القائد جوهر للخليفة المعز لدين الله ، أول حكام الفاطميين . وعلى جانبى هذا الشارع الضيق الذى تتزاحم فيه الأقدام ، تصطفُ الدكاكين ، يباع فيها كل ما يخطر على بال إنسان .

ذلك هو شارع الموسكى الذى كان أول ما أنشئ من الشوارع الحديثة منذ مائة سنة ، وما زال جزء منه محتفظاً حتى الآن باسم « السكة الجديدة » .

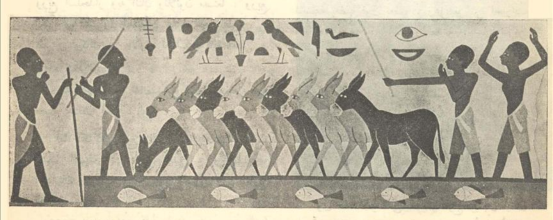
ويوازى شارع الموسكى شارع آخر افتتح منذ خمس وعشرين سنة ، وينتهى هو الآخر إلى صدر الجامع الأزهر الذى أنشأه القائد جوهر .

وينتهى شارع الموسكى — الذى ما زال محتفظاً برونقه وجماله وطابعه الشرقى المشهور به، بحى الصاغة الذى يقع شرقى خان الخليلى . وهو أكبر سوق لصناعة التحف الشعبيـة وبيعهـا ، وهى صناعة يدوية يجيدها ويحتفظ بأسرارها التقليدية فئة من الصنّاع الوطنيين ، يمارسونها ويتوارثونها عن آبائهم وأجدادهم ويتنافسون فى إتقانها ، ويضحّون من أجلها بكل شىء .

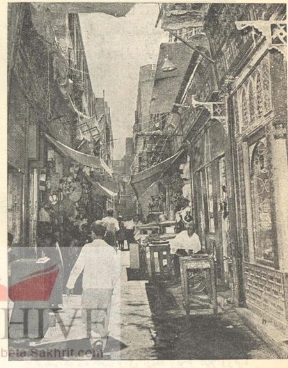
والوقت عند هؤلاء الفنانين هو العامل الأول فى نجاح صناعاتهم اليدوية ، فهم يعملون نهاراً وليلا ، من الثامنة صباحاً حتى التاسعة مساء، وقد يطول بهم، العمل إلى الواحدة صباحاً وهم مقبلون على صناعاتهم حتى تخرج « التحفة » من بين أيديهم تنطق بروعة الخيال والجمال .

ومن بين هذه الصناعات اليدوية تتألف مجموعة الفنون الشعبية التى تضارع أدق ما تخرجـه الآلة من الإنتاج الفنى ، بل تتفوق عليه فى صدق تعبيرها عن روح صانعها ومزاجه . وهى روح شعبية متأصلة فيه منذ أقدم عصور التاريخ .

ويقيم هؤلاء الصناع فى أربعة ربوع تتبع وزارة الأوقاف وهى : ربع السلسلة رقم « ٥ » وبه عشرون مصنعاً ، وربع السلسلة رقم « ٦ » وبه أربعة مصانع ،



الخيام الملونة


سوق خان الخليلي

يقع خان الخليلي فى جزء من مكان القصر الشرقى الكبير ، الذى بناه القائد جوهر الصقلى لاستقبال مولاه الخليفة المعز لدين الله ، واتخذه ومَن تبعه من الخلفاء الفاطميين مقراً لهم ، إلى أن استولى عليه صلاح الدين الأيوبى فى سنة ١١٧٦ بعد سقوط الدولة الفاطمية فى مصر .

ولقد مرت بالقصر أحداث شتى حتى مطلع القرن الخامس عشر الميلادى ، وفى ذلك الوقت بدئ فى إعادة تعمير القاهرة ، فى فترة من الرخاء التجارى الذى ساد البلاد حوالى سنة ١٤٠٨ ، ورؤى أن تجمع التجارة والصناعة فى منطقة واحدة ، فأسند السلطان برقوق إلى رئيس الإسطبلات المدعو : شركس الخليل ، إنشاء سوق كبيرة أطلق عليها اسم « الخان » ، وكان شركس الخليل ملماً بفن هندسة البناء ، فوقع اختياره على رقعة من بيوت مجمعة ، تكاثرت خلال قرنين من الزمان على غير نظام هندسى معين ، على ساحة واسعة حول القصر الفاطمى كانت تقام عليها الاحتفالات الشعبية ، كما كان يحشد فيها الفرسان فى الاستعراضات العسكرية أمام المعز وخلفائه .

وما زالت تشاهد بين هذه الدكاكين المختلطة المتسلقة بعضها فوق بعض ، وعلى نواصى الحارات آثار حجرية من بقايا القصور القديمة ، عليها نقوش وزخارف تبهر العقول ، وتضفى على السوق جمالاً وروعة . ومن أمثلتها العقد الحجرى لمدخل وكالة القطن ، ويرجع عهده إلى السلطان الغورى . ومع تسلسل الدكاكين فى الطريق الموصل إلى حى الصاغة ، وعلى تخوم خان الخليلى يقع جامع السلطان الناصر سيف الدين قلاوون ، الذى أنشئ فى سنة ١٢٨٣ على أجمل طراز لفن البناء والزخارف الإسلامية .

وفى هذا الجو الفنى الساحر تخرج من بين أيدى الصناع المهرة المعاصرين فنون شعبية ، تأخذ بألباب

وربع السلحدار وبه اثنان وثلاثون مصنعاً ، وربع الكوة وبه عشرون مصنعاً ، علاوة على المصانع التى تقع فى وكالتين : الأولى تعرف بوكالة القطن ، والثانية وكالة السلحدار .

ومجموع مصانع خان الخليلى يبلغ عددها ١٥٠ مصنعاً لمختلف الحرف الفنية .

أما دكاكين البيع فهى منتشرة على جوانب السكة الضيقة لحى خان الخليلى ، وأهمها سكة البادستان الموصلة من جامع الحسينى حتى شارع الصاغة .

فما هى حقيقة خان الخليلى ؟


صانع الخيام بوكالة السلحدار

السائحين الأجانب، فيقفون جماعات أمام دكاكين البيع الضيقة يتأملون فى دهشة أيدى الصناع الصغار وهم يطعّمون الأوانى النحاسية بأسلاك الفضة ، والصناديق والأطباق الخشبية بقطع الأصداف ، وصناعة الخيام الملوّنة ، والخرط الدقيق فى الخشب والعاج والكهرمان وصناعة التماثيل الصغيرة ، وأشغال الجلود والنسيج ، والزجاج ، والأوانى الفضيّة ، وصياغة الحلى الذهبية ، والتحف الأثرية المقلّدة ، وكلها صناعات ازدهرت فى عهد الفاطميين ازدهاراً عظيماً . وحسبنا ما يذكره التاريخ عن قصر خمارويه بن طولون سنة ٨٨٣ من حيث دقة النقش وبهاء الألوان .

. . .

● وفى سكة البادستان، أمام مدخل وكالة القطن، تقع ورشة الحاج على حسن مهدى وابنه بدرعلى حسن؛ وهما على رأس خمسة من أشهر المتخصصين فى تطعيم النحاس بزخارف إسلامية من أسلاك الفضة . وهناك نوع آخر من الزخارف يسمى : «الأفشونية» .


مركب الموتى
من تصميم وهيب جيد ، وقد صنعها من العاج

والزخارف الأفشونية يبتكرها الفنان الشعبىّ لكثرة مزاولته الفنون الإسلامية والقبطية ، وليست لها قاعدة أو طراز معين .

● ويجلس سيد شديد البالغ من العمر سبعين عاماً أمام حانوته الصغير ، يحدّث المارة بالإشارة ليقتربوا منه .

ويخرج سيد من علبة صغيرة قطعاً من الخرط الدقيق الصنع .. إنها تحفٌ تعجز عن رؤيتها العين المجردة ، بعضها من الخشب ، وبعضها من العاج أو الأبنوس المخروط ؛ ومنها أشكال يبلغ سمكها ½ ملليمتر . وهو يعمل ليلاً ونهاراً منذ خمسين



تطعيم الصدف على الخشب

عاماً ، ست عشرة ساعة فى اليوم .

● وفى خان الخليلى خرّاط للخشب اسمه ، سيد أحمد أبو طاحون ، وهو يعمل مع ابنيه فى خراطة قوائم الكراسى وحوامل المصحف الكريم والقواعد العربية .

● ويعمل زكى أحمد فى دكان خاله محمود على الصدفجى .

ولأشغال الصدف جمعية تعاونية يرأسها حسن عبد العال ، وتضم تسعة عشر عضواً من أصحاب المصانع ، ومن أغراضها : تسهيل الحصول على أنواع الأصداف الملونة من اليابان ، والطبخ من ألمانيا والعلب الموسيقية من سويسرا .

● وفى وكالة السلحدار يعمل عشرون صبياً فى ورشة الفنان السودانى حسن طه ، وتتراوح أعمارهم بين الثامنة والثانية عشرة ، منهم من يشكّل التمثال من قطع الخشب أو قرون الحيوان بالمنشار ، ومنهم من يكسبها التفاصيل بالمبرد ، وآخرون يحفرون الأجزاء بالأزميل ، وفئة أخرى تتناولها بالصقل والتلميع والدهان .

● وفى مصنع محمد عباس بغدادى ، يعمل بنون وبنات لا تتجاوز أعمارهم أربع عشرة سنة أمام أنوال السجاد . . ويقول إن السجادة الدقيقة الصنع (١٦ عقدة فى السنتيمتر المربع) والتى تبلغ مساحتها ٢ × ٣ أمتار يستغرق صنعها شهرين ونصف شهر ، وتحتاج إلى « أسطى » وصبيين يعملون عشر ساعات يوميا ، ويبلغ سعر المتر المربع أحد عشر جنيهاً . وهناك أنواع أخرى من السجاجيد أقل فى التكلفة ودقة الصنع وأرخص ثمناً .

● والورشة الوحيدة لأعمال « الخردة » فى خان الخليلى ، هى ورشة حسن محمود طنطاوى .

و « الخردة » فى لغة الصنعة تعنى صناعة نافورات المياه وكسوة الجدران والأرض بالرخام المقصوص الملون على هيئة أشكال هندسية ، وتدخل فيها أيضاً صناعة الموزيكو .

وتنهض أعمال طنطاوى للعيان فى جامع السلطان الأشرف ، وجامع برجوان ، والسفرخانة بجوار جامع الحسين ، وجامع السلطان حسين بمصر الجديدة .

● ويعتبر إبراهيم البرنس أشهر المشتغلين بصناعة الخيام الملونة فى خان الخليلى .

● ويعمل أحمد عوض ، فى صناعة النحاس الأحمر والأصفر المنقوش بالحفر أو الضغط منذ خمسين سنة ، وهذه المدة هى متوسط عمر المشتغلين من مهرة صناع خان الخليلى .

ويقول أحمد عوض . إن بدائعه لا تلقى



مثل من الأمثلة النادرة لتطعيم الفن على النحاس
من تصميم بدر على حسن

تقديراً من المواطنين بقدر ما تلقاه من السائحين الأجانب . وهى شكوى مؤسفة سمعتها من كل صانع فى خان الخليلى ، ولا غرابة فيها ، فإن كثيراً من الناس لا يفتنهم إلا الإنتاج الزائف المستورد من الخارج ، والذى نراه يغمر الأسواق التجارية ، مع أن هذه الصناعات ، هى فنون عربية دقيقة ، وهى تراث قومى عزيز .

● وإلى جانب الورش فى خان الخليلى دكاكين تجارية تعرض أجمل إنتاج الصنّاع المهرة المعاصرين ، وأخرى لبيع التحف الأثرية النادرة .

ومن بين الصناع اثنان من حملة دبلوم كلية الفنون التطبيقية ، هما : مصطفى الشامى خريج سنة ١٩٤٥ ، وإبراهيم صالح عبد الهادى خريج سنة ١٩٦٠ ، وقد بدأ حياته عاملا بسيطاً فى خان الخليلى ، ويشتركان فى صناعة واحدة ، هى التطعيم والنقش البارز فى الفضة ، ولكل منهما ورشة تعمل إلى جانب ورش أخرى عديدة .

ويبلغ أجر الصانع الفنى فى خان الخليلى حوالى جنيه يومياً ، عن الإنتاج الذى يخرجه فى حوالى ست عشرة ساعة متواصلة ، أما أجر الصبى فيتراوح بين عشرة قروش وعشرين قرشاً فى اليوم .

* * *

والشكوى الثانية التى يشترك فيها جميع تجار وعمال خان الخليلى ، أن التراجمة يشوّهون حقيقة هذه السوق الفنية فى أذهان السائحين ليقبلوا على الشراء من تجار وسط القاهرة .

ولهؤلاء الصناع نقابة أنشئت فى سنة ١٩٢٤ ، ثم تعطّلت ثلاث مرات ، إلى أن استأنفت نشاطها منذ سنة ١٩٥٣ ، ويعزى سبب التوقف إلى ضعف الوعى



تطعيم الفضة على النحاس بربع السلحدار



صناعة التماثيل بورشة الفنان السودانى حسن طه بوكالة السلحدار

النقابى بين العمال الذين يبلغ عددهم ١٠٥٠ صانعاً . أما النقابيون فعددهم ٣٠٣ أعضاء .

ومن أغراض هذه النقابة حماية حقوق الأعضاء لدى أصحاب رأس المال من التجار ، والعمل على رفع المستوى الثقافى ومحاربة الأمية .

ومن المعروف ، أن إنتاج خان الخليلى يلقى إعجاباً من الأجانب فيقبلون على اقتناء نفائسه ، ويعجبون بما يقدمه إليهم سفراؤنا وممثلونا السياسيون فى الخارج كهدايا من فنوننا الشعبية ، كما تحرص وزارتا : الثقافة والتربية على المشاركة بهذه التحف فى المعارض الدولية ، مثل : معرض « الأرتيجاناتو » الذى يقام مرة فى كل سنة فى فلورانس بإيطاليا . وتفيد التقارير أن الإقبال الشديد على اقتنائها لا يُبقى منها شيئاً .

فهل تفكر وزارة الثقافة فى حماية هذه الأيدى الواعية من الانقراض أو التعطل ، وذلك برصد جوائز تشجيعية سنوية أسوة بالفنون الأخرى التى ترعاها الوزارة ؟

